KUNST UND HANDWERK

IN

JAPAN.

ERSTER BAND.

KUNST
und
HANDWERK
in
JAPAN

von

Dr. Justus Brinckmann
Director des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Erster Band.

Mit 225 Illustrationen.



BERLIN.
R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung.
1889.

HERRN

AUGUSTUS W. FRANKS

C. B. F. R. S. F. S. A.

IN FREUNDSCHAFTLICHER VEREHRUNG

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

VORWORT.

Wenige Jahrzehnte nur sind vergangen, seitdem das japanische Inselreich nach Jahrhunderten der Abgeschlossenheit sich den Völkern des Abendlandes wieder geöffnet hat. Diese kurze Zeit hat genügt, nicht nur einen schwungvollen Handelsverkehr zu entwickeln, sondern auch einen Austausch höherer Ordnung. Das Abendland hat den Japanern die wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften, welche es vor dem Reiche des Mikado voraus hatte, die Grundzüge seiner Gesetzgebung und Verwaltung dargebracht und darüber hinaus begonnen, mit seinen gesellschaftlichen Bräuchen und Sitten auch deren äufsere Erscheinung in der Tracht, im Hausrath, in der Baukunst an die Stelle der nach der Vorväter Brauch in Japan üblichen Formen zu setzen. Als Gegengabe für diese unermefslichen Spenden aus unserem Culturerbe empfingen wir aus dem Lande des fernsten Ostens neue künstlerische Anregungen, welche auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und der decorativen Künste von weittragendem, nachhaltigem Einflufs sein werden.

Drohte dem Abendlande in Folge des Raubbaues, welchen es mit zunehmender Hast auf seinem kunstgewerblichen Acker betrieb, eine Auszehrung seines historischen Nährbodens, so öffnete sich ihm durch die japanische Kunst ein Blick in eine neue Welt, welche noch nicht verlernt hatte, aus dem ewigen Jungbrunnen aller Kunst, aus der Natur zu schöpfen. Um so belebender mufste dieser Blick wirken, als im Abendlande längst schon auf anderen Culturgebieten durch

Dichtung und Wissenschaft innigere Beziehungen des Menschen zur Natur sich gestaltet hatten, und die kunstgewerbliche Production sich diesen Einflüssen nur deswegen entzogen hatte, weil sie bei der üblichen Modewirthschaft rascher ihre Rechnung fand, wenngleich auf Kosten ihres Kapitals.

Der erfrischende und heilsame Einfluſs, welchen die Kunst Japans auf die technischen und decorativen Künste des Abendlandes zu üben berufen erscheint, würde aber ausbleiben, wenn wir den kunstgewerblichen Raubbau auch auf die japanischen Vorbilder ausdehnten und Japanisches nur ebenso nachahmten, wie wir uns selber nachzuahmen uns gewöhnt haben. Bei Vorwürfen und Formen, welche einer uns völlig fremden Cultur entsprungen sind, würde deren Abnutzung und Verknöcherung nur um so rascher eintreten und es schlieſslich nur eine abgelegte Mode mehr geben.

Muſs vor der einfältigen Nachahmung hier wie überall eindringlich gewarnt werden, so wird andererseits das wahre Verständniſs der geist- und poesievollen Kundgebungen des japanischen Schönheitssinnes und Naturgefühles in ihrem tiefinnerlichen Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwickelung und dem gesammten geistigen Leben dieses merkwürdigen Volkes zeigen, daſs eine Nachahmung so fest im nationalen Boden wurzelnder Gebilde auch im besten Falle nur eine rein äuſserliche bleiben müſste, weil an diese Gebilde Vorstellungen sich knüpfen, die unserem Volke fremd sind. Je mehr jedoch diese Einsicht sich klären wird, desto sicherer wird sie uns des Weiteren einen neuen Weg eröffnen zu neuem Studium und Erfassen der Natur, zu neuer Verarbeitung neu gefundener Natur-Motive, zur Wiedereinkehr in unsere eigenen volksthümlichen und poetischen Ueberlieferungen. Nicht in exotische Fernen wird das Studium Japans unsere Schritte lenken, sondern zu einem frischen und fröhlichen Erfassen eigenen Besitzes, den wir nur verkannt und verzettelt hatten, zu einem Wiedereinpflanzen des kränkelnden Stammes unseres Kunsthandwerks in den gesunden Nährboden unserer heimischen Natur und Volkessitte.

In dieser Ueberzeugung und in dieser Absicht ist das Buch geschrieben worden, welches hiermit der Oeffentlichkeit übergeben wird.

Entsprungen ist dasselbe aus den Bemühungen des Verfassers, den Anschauungsstoff der seiner Leitung unterstellten öffentlichen Sammlungen nach jeder Richtung hin nutzbar zu machen, den in der japanischen Kunst sprudelnden Quell des Lichtes so allseitig zu erschlieſsen, wie es bei unserer noch sehr jungen Bekanntschaft mit japanischen Dingen erreichbar war.

Um jener Absicht und diesem Zwecke zu genügen, muſste nach manchen Richtungen hin über den engeren Kreis der kunstgewerb-

lichen und technischen Schilderungen hinausgegriffen werden. Das japanische Kunstgewerbe mufste in seinem Zusammenhang mit der Landschaft, mit der Pflanzen- und Thierwelt, mit der Religion und Geschichte, mit den Sitten und dem täglichen Leben der Japaner, mit der Baukunst und Malerei des japanischen Volkes geschildert, der überaus reiche Schatz der Motive der japanischen Zierkunst mufste auf seinen poetischen und historischen Inhalt geprüft und klargelegt, der weitreichende Einflufs der chinesischen Kunst, der geringfügige des Abendlandes mufste nachgewiesen werden. Nur in diesem Zusammenhang konnte das japanische Kunsthandwerk in seiner ganzen Tiefe und ursprünglichen Schönheit zum Verständnifs gebracht werden.

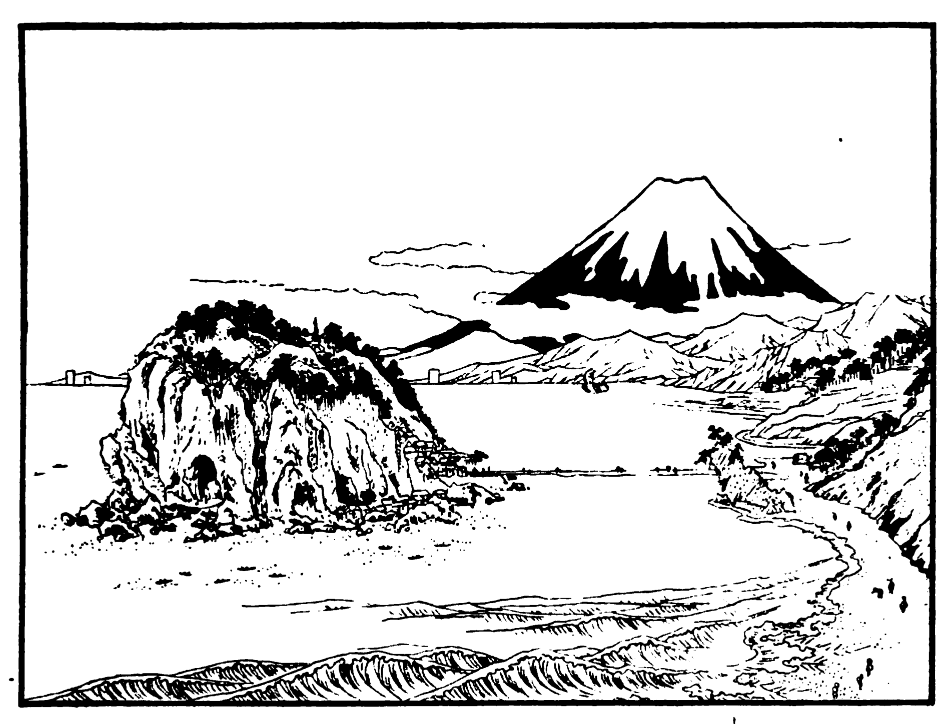
Indem der Verfasser dieses Ziel verfolgte, durfte er hoffen, dafs seine Arbeit auch neben den in den letzten Jahren erschienenen Werken über Japan selbstständigen Werth erlangen werde. *J. J. Rein* hat in seinem trefflichen Buche „Japan" unsere geographischen, naturgeschichtlichen und technischen Kenntnisse von Japan auf Grund seiner im Lande selbst gesammelten Erfahrungen gründlich verarbeitet. *Louis Gonse* hat in dem Werke „l'Art japonais" die Kunst und das Kunstgewerbe Japans geist- und begeisterungsvoll gewürdigt. *William Anderson* hat in seinem grofsen Werke „The pictorial arts of Japan" die Geschichte der japanischen Malerei von ihrer technischen und historischen Seite auf gelehrte und vorurtheilsfreie Weise erörtert. Zahlreiche Einzelforschungen Anderer haben unser Wissen nach den mannichfachsten Richtungen hin vertieft und bereichert, und gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Buches bietet *S. Bing* in Paris der gesammten Welt durch seinen auch in deutscher Ausgabe erscheinenden „Japanischen Formenschatz" einen äufserst reichen Anschauungsstoff, welcher Allen, denen die Anschauung der Urbilder abgeht, die vielseitigste Erkenntnifs japanischer Formen und Farben zu vermitteln geeignet ist.

Hat *Rein*, soweit das Kunsthandwerk in den Rahmen seines Buches fiel, dasselbe vorwiegend hinsichtlich der heute geübten Techniken behandelt, hat *Gonse* das Kunsthandwerk Japans vorzugsweise unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, und hat *Anderson* die Malerkunst, welche im Mittelpunkt des japanischen Kunstlebens steht, besonders in ihrer historischen Entwickelung dargestellt, so versucht das vorliegende Buch, neben der technischen, ästhetischen und historischen Würdigung des japanischen Kunsthandwerks auch den intimen Zusammenhang der Erzeugnisse und Motive desselben mit der Natur des japanischen Landes und mit der japanischen Volksseele in eingehenderer Weise klarzulegen, als dieses bisher von anderer Seite geschehen ist.

Wendet der Verfasser sich mit diesem Versuche an die Gebildeten aller Länder, so richtet er sich zugleich an unsere deutschen Künstler und Kunsthandwerker mit dem Wunsche, daſs ihnen dieses Buch ein Wegweiser werden möge, nicht blos zum Verständniſs japanischer Eigenart, sondern auch zu fruchtbringendem Schaffen, damit Japan ihnen mehr bedeute als eine modische Laune und in die deutschen Werkstätten ein heller und warmer Lichtstrahl aus dem Lande der aufgehenden Sonne belebend eindringe.

Hamburg, den 1. Oktober 1888.

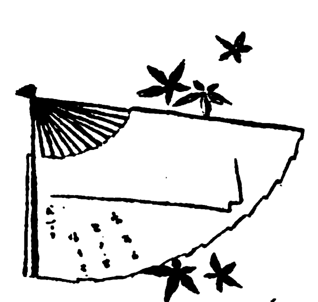
Justus Brinckmannn, Dr. j.



Die Bucht von Sagami mit der Insel Enoshima und dem Fuji-Berge.

Die Natur Japans.

In der vulkanischen Inselwelt, welche, von den Aleuten unter dem 55. Grad nördlicher Breite bis zu den Inseln Java und Floris, 10 Grade südlich vom Aequator, den Stillen Ocean im Norden und Westen umkränzt, bildet das Kaiserreich Japan ein über 450 Meilen langes, von dem asiatischen Festlande durch den nördlichen Theil des chinesischen Meeres und das japanische Meer geschiedenes langgestrecktes Glied, das sich in vier grofsen und Hunderten kleiner Inseln von Formosa bis zur Südspitze Kamschatka's, vom 24. bis zum 51. Grade nördlicher Breite ausdehnt. Die Hauptinsel Hondo bildet mit den im Südwesten sich anschliefsenden grofsen Inseln Shikoku und Kiushiu als *Oyashima* oder Alt-Japan von Alters her den Nährboden der eigenartigen Cultur Japans. Das nördlich belegene Yezo war wie die südlicheren Riukiu-Inseln für diese Cultur nur insoweit von Wichtigkeit, als ihre Bevölkerungen und Naturerzeugnifse den Gesichtskreis der Japaner mit neuen Vorstellungen bereicherten. Die Kurilen



Fächer mit dem Fuji-Berge.

zwischen Yezo und Kamschatka und die entlegenen Bonin-Inseln im Stillen Ocean sind als neuere Erwerbungen bisher ohne Einflufs auf die Cultur des Stammlandes geblieben.

Die Küstenentwicklung der japanischen Inseln ist im Verhältnifs zu ihrer Gröfse eine sehr ausgedehnte. Namentlich die dem Ocean zugewendete Küste des südlichen Hondo und die westliche Küste von Kiushiu sind buchtenreich und nicht minder die Ufer des zwischen diesen Inseln und Shikoku belegenen, seichten, aber an der Ebbe und Fluth des Oceans theilnehmenden Mittelmeeres, dessen zahllose, zum Theil mit Kiefern bewachsene Eilande an die landschaftlichen Bilder norwegischer Skären erinnern. Steilküsten sind im Allgemeinen häufiger als flache sandige Gestade.



Kiefern-bewachsener Fels in stilisirten Wellen. Muster eines Frauenkleides.

Weniger gegliedert und auf weite Strecken flach ist die vom japanischen Meer bespülte ausgebauchte Westküste von Hondo. Dies und die lange Herrschaft nördlicher rauher Winde im Winter erschweren in jener Richtung die Verbindung mit dem Festlande. Da auch das Meer zwischen Kiushiu und der chinesischen Küste oft von gefährlichen Stürmen erregt wird, gewinnt die vom Festlande sich nach Süden, der nördlichen Küste Kiushiu's entgegenstreckende Halbinsel Korea grofse Bedeutung für die Beziehungen der Japaner zu den älteren Culturvölkern des Festlandes.

Der reichen Küstengliederung entspricht auch ein reicher plastischer Aufbau der japanischen Inseln. Nur im Unterlauf der wenigen grofsen Flüsse breiten sich bedeutendere Ebenen aus, und ein fast beständiger Wechsel von Berg und Thal beschränkt den ebenen cultivirten Boden einschliefslich der bebauten Terrassen auf kaum ein Achtel der ganzen Bodenfläche, ein Verhältnifs, dessen Bedeutung klar wird, wenn man ihm gegenüber hält, dafs das Acker-, Garten- und Weinland Deutschlands einen vierfach gröfseren Bruchtheil der gesammten Bodenfläche einnimmt.

Im Allgemeinen folgen die Züge der japanischen Gebirge der Längenausdehnung der Inseln. Trotz ansehnlicher Gipfelhöhen wirken sie jedoch nicht völkerscheidend, denn der Verkehr wird durch verhältnifsmäfsig niedrige Pässe vermittelt. Die höchsten Erhebungen sind vulkanischen Ursprungs und bilden nur selten lange und hohe Kämme, während die von den vulkanischen Bildungen durchbrochenen und überlagerten Urgesteins-Massive meist nicht hoch ansteigen.

Ueberall begegnen uns Spuren vulkanischer Thätigkeit. Hunderte von Berggipfeln, darunter fast alle über 2000 Meter Höhe, wurden im Lauf der Jahrtausende durch die vulkanische Arbeit aufgebaut. Noch jetzt sind auf Hondo zwei Vulkane, je einer auf Kiushiu und auf Iwogashima, zwei auf kleinen Inseln im Süden der Bucht von Yedo, eine gröfsere Anzahl auf Yezo in Thätigkeit.

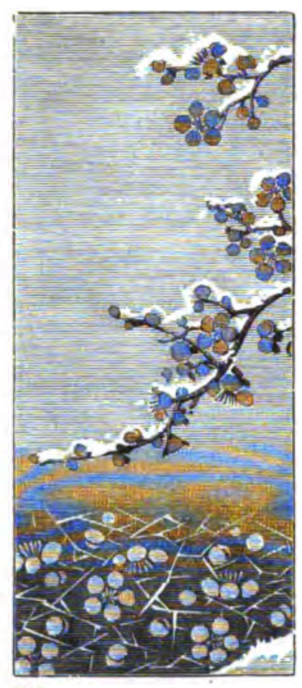
Sanfte Bergformen herrschen vor. Ewigen Schnee und Gletscher findet man nicht, doch tragen viele Gipfel bis spät in den Sommer hinein ansehnliche Schneefelder, die sich schon Anfangs October erneuern.



Thal des Masuda-gawa in der Provinz Hida. Reisende werden in Körben über die Schlucht befördert. (Nach einem Farbendruck.)

Ein dichtes Netz von Flüssen und flachen Seen überzieht das überaus wasserreiche Land; zahlreiche Bäche und Wasserfälle erhöhen den Reiz der Gebirgslandschaften. Obwohl sich grofse Stromsysteme in Folge der Kleinheit der Inseln nicht entwickeln konnten, sind die Flüsse, deren längster etwa dem Main zu vergleichen ist, trotz ungleichen Wasserstandes, wechselnder Sandbänke und starken Gefälles, von grofser Bedeutung für den Binnenverkehr.

Das Klima der japanischen Inseln wird geregelt durch ihre Lage im nordöstlichen Gebiet der Monsun-Winde, warmer feuchter Süd- und Südwestwinde im Sommer, kalter rauher Nord- und Nordwestwinde im Herbst und Winter. Die klimatischen Extreme, welche



Blühender Mume-Baum im Schnee über geborstener Eisfläche. (Blau gefärbtes Handtuch.)

das der Herrschaft dieser Winde mit unterworfene Gebiet des benachbarten Festlandes kennzeichnen, werden aber für Japan durch Meeresströmungen gemildert, welche seinen Küsten die in südlicheren Breiten angesammelte Wärme ausgleichend zuführen. Japans Golfstrom, der *Kuro-shiwo* „Schwarze Strömung", beginnt zwischen den Philippinen und Formosa, umfliefst die Riukiu, gabelt sich und umfafst die japanischen Inseln mit zwei Armen, deren mächtigster nordostwärts an der Südostseite der drei grofsen Inseln entlang strömt und im weiteren Verlaufe die Westküste Nordamerikas bestreicht.

Diesem Golfstrom Japans entgegen wirken von Norden her kalte, aber weniger mächtige Strömungen, deren Wirksamkeit sich auch auf die Flora und Fauna des Inselreiches erstreckt. Wie der *Kuro-shiwo* den Zusammenhang mit der tropisch-indischen Formenwelt vermittelt, so überbrücken die in den Nordmeeren entspringenden Strömungen in Gemeinschaft mit dem Monsun die Unterbrechungen zwischen Kamschatka, dem Amurlande und den japanischen Inseln.

Die Abschwächung des Einflusses der Monsune durch die Meeresströmungen bewirkt in Japan kühlere Sommer und mildere Winter, als sie die Länder westlich vom gelben und vom japanischen Meer den Monsunen verdanken. Durchweg sind die Niederschläge weit beträchtlicher als dort; sie vertheilen sich über das ganze Jahr, sind aber besonders häufig in der warmen Jahreszeit. Zwei Hauptregenzeiten eröffnen und schliefsen den Sommer. Die erste fällt für das mittlere Japan in den Juni, — ihr folgt der eigentliche Sommer, wo unter dem wechselnden Einflufs von Sonnengluth und häufigen Regenschauern ganz Japan einem ungeheuren Treibhause gleicht, in dessen feuchtwarmer Luft die Pflanzenwelt eine wundersame Ueppigkeit



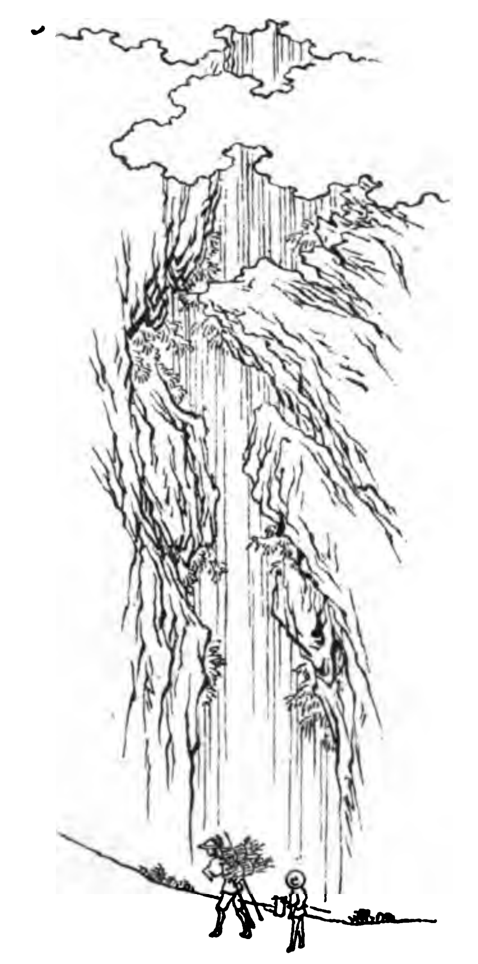
Bambus im Regen. Stichblatt, Bambus in Gold und Schwarz, Regen in Silber auf einem Grund von mattem Kupferroth.

entwickelt und selbst einzelne Gewächse der tropischen Zone gedeihen. Nach der zweiten niederschlagsreicheren Regenzeit zu Ende September haben die Nord-Monsune wiederum ihre Herrschaft erstritten, — aber sie wehen noch nicht rauh; der Himmel ist heiter und die Luft mild. Auf einen schönen Herbst, dessen Vollmondsnächte den Dichter begeistern, folgt ein im Allgemeinen trockener, klarer aber doch milder Winter. Dies gilt vorzugsweise von den Küsten des Stillen Oceans, wo der Schneefall nur unbedeutend ist, während in den Gebirgen und auf der Seite des japanischen Meeres oft grofse Schneemengen fallen und lange Zeit liegen. In den milderen Landstrichen ruht die Vegetation nie so völlig wie bei uns; im Februar schon verkündet die Blüthe der Mume-Bäume das Erwachen des Frühlings, aber noch halten Nachtfröste bis in den März hinein die Vegetation zurück, bis im April die warmen Süd-west - Monsune einsetzen und wieder reichliche Regenmengen über das Land ergiefsen.

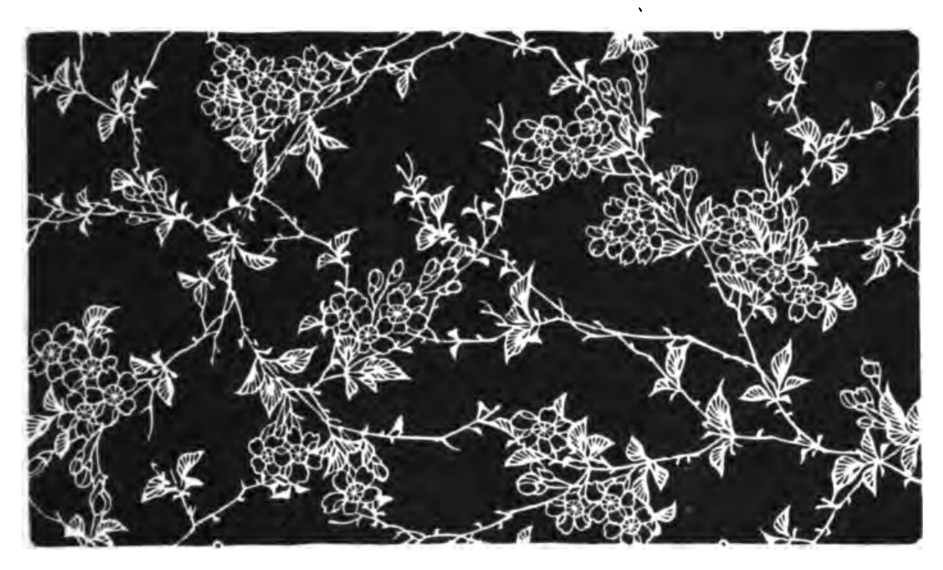


„Die drei Weifsen“: der Fuji, Kraniche und Kiefer im Schnee. Aus den Hundert Fuji-Landschaften des Hokusai.

So schliefsen die Jahreszeiten mit grofser Regelmäfsigkeit Jahr aus Jahr ein ihren Kreislauf. Die Gleichmäfsigkeit des Klimas hat wieder eine solche der Ernteerträge im Gefolge. Die Ernten Japans sind sicherer als in allen anderen Ländern unter gleicher Breite.



Von umwölkter Höhe herabstürzender Wasserfall.
Entwurf für Lackmaler.



Blühende Kirschbaumzweige. — Schablone für Zeugfärberei.

Die Pflanzenwelt.

Hohe Sommerwärme, über das ganze Jahr vertheilte, in der wärmsten Jahreszeit besonders ausgiebige Niederschläge und ein fruchtbarer Boden haben mit den Meeresströmungen und vorherrschenden Windrichtungen zusammengewirkt zur Vereinigung einer überaus mannichfaltigen, gattungs- und artenreichen Flora, in welcher neben den Japan ausschliefslich eigenen Formen solche des tropischen Indiens, des chinesisch-mandschurischen und des sibirisch-europäischen Festlandes gedeihen. Dank den tropischen Regenmengen erreicht das im Landschaftsbilde, im Haushalt und in der Kunst Japans so bedeutsame Bambusrohr im mittleren Japan noch eine Höhe bis zu 20 Meter während einer einzigen Vegetationszeit, obwohl der Umstand, dafs die gröfsten Arten hier nie zur Blüthe kommen, bekundet, dafs hier nicht ihre eigentliche Heimath ist. Eine Fächerpalme, Bananen und eine Cycas-Art gedeihen freilich nur mehr in Folge der Cultur bis zur Bucht von Yedo und nur ausnahmsweise höher im Norden, und ebenso verdankt die herrliche Lotospflanze ihre weite Verbreitung nur der Cultur im Gefolge des Buddhismus.

An die heifse Zone erinnert auch der verhältnifsmäfsig grofse Artenreichthum der Holzgewächse. Der japanische Laubwald ist nicht wie derjenige des gemäfsigten Europas aus wenigen geselligen Arten zusammengesetzt, sondern aus einem bunten Gemisch verschiedenartiger Bäume und Sträucher auf allen Altersstufen, zwischen denen

mannichfache Schling- und Kletterpflanzen und auf Bäumen lebende Farren Bilder des tropischen Urwaldes wachrufen. Ebenfalls nach wärmeren Himmelsstrichen weist die Verbreitung mehrerer Arten von Kürbispflanzen, welche die mächtige Schneedecke des Winters in den nördlichen Gegenden vor dem Erfrieren schützt.



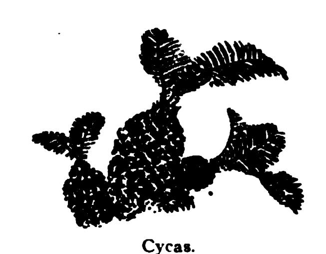
Lotos im Winde. (Aus einem alten Kräuterbuch.)

Im Gegensatz zu so vielen fremdartigen Formen begegnen uns andere, welche den japanischen Inseln mit dem ganzen nördlichen Waldgebiete des alten Festlandes gemeinsam sind. Der Königsfarren, das Leberblümchen, der Sauerklee, das Milzkraut, der Siebenstern, das Maiglöckchen, süfs duftend wie bei uns, bringen uns Grüfse aus dem heimathlichen Walde; das Studentenröschen, das gemeine Fettkraut, die Moosbeere, die Preifselbeere und der Sumpfporst aus dem deutschen Moore; der gemeine Löwenzahn, die bocksbärtige Spiräa, die Bachbunge und das gemeine Braunheil von den heimischen Wiesen, und das schwimmende Laichkraut und der Wasserstern bedecken dort wie bei uns die stehenden Gewässer.



Löwenzahn.

Ein inniger Zusammenhang der Vegetationen besteht zwischen Japan und China und, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch mit dem für die Wissenschaft erst jetzt erschlossenen Korea. Erklärt sich dies aus der Ueberbrückung des Meeres durch Strömungen und Winde, so hat man für die auffällig nahe Pflanzenverwandtschaft Japans mit dem nord-amerikanischen Waldgebiet östlich des Missisippi nicht eine Einwanderung von Gewächsen des letzteren als Grund angenommen, sondern den Umstand, dafs in beiden Gebieten verwandte günstige Verhält-



Cycas.



nisse einer Reihe von Gewächsen das Ueberleben jener Eiszeit gestatteten, welche auf der nördlichen Halbkugel die unter dem Einflufs des früher dort herrschenden gleichförmigeren, wärmeren und feuchteren Klimas entwickelte Flora der Tertiärzeit verdrängte oder vernichtete.

Auffällig in der japanischen Flora sind die vielen Vertreter der Familie der Hydrangeae, zu denen die als Zierpflanze bei uns eingebürgerte Hortensia gehört, die Camellien, die grofsen Magnolien, mehrere kletternde holzige Leguminosen, der Reichthum an Senecio-Arten, die Fülle der Lilien, von welchen sechzehn Arten, ein Viertel aller bekannten, in Japan wild wachsen; endlich zahlreiche und häufig vorkommende Aster-, Pyrethrum- und Chrysanthemum-Arten, deren üppiges Gedeihen und prachtvolle Farben sie auf den Ehrenplatz unter den Pflanzenmotiven der japanischen Kunst erhoben haben.



Panaschirte Passionsblume.

Die vielen aromatischen Sträucher und Kräuter, vorzugsweise der Lippen- und Korbblüthler, welche die Flora des europäischen Mittelmeeres auszeichnen, fehlen in Japan. Auch die Filzbildung auf den Blättern wird nur wenig beobachtet, wogegen zahlreiche Arten eine auffällige Neigung haben, weifs- und buntgefleckte Blätter zu erzeugen, eine Eigenthümlichkeit, welche die japanischen Gärtner auf das Erstaunlichste weiter zu entwickeln verstanden haben.

Wie so viele Bestandtheile seiner Cultur bezog Japan auch die wichtigsten seiner Nutzpflanzen aus China. Wie für letzteres Land wurde Reis das Hauptnahrungsmittel, Thee das vorwiegende Getränk, wurden Hanf und Baumwolle neben der Seide die wichtigsten Gespinnst-Stoffe. Nur den Tabak und die Kartoffeln verdankt Japan seinen Beziehungen zu den Europäern.

Die Unterschiede der Beschaffenheit des Bodens, seiner Höhenlage, seiner Befeuchtung und Erwärmung haben innerhalb des pflanzengeographischen Gebietes der drei grofsen südlichen Inseln des japanischen Reiches verschiedenartige Vegetations-Gruppen geschaffen, deren Eigenthümlichkeiten sich zum Theil auch in der Naturdarstellung der japanischen Künstler widerspiegeln.

Die durch den salzigen Seewind und den Sandstaub beeinflufste Flora des Dünensandes begreift eine Anzahl von Gewächsen, welche wie die meisten Strandpflanzen entweder mit tiefdringenden Wurzeln sich fest an die Erde klammern und nur wenig über den Boden erheben, oder sich durch fleischige saftreiche Blätter auszeichnen. Namentlich ein Rosenstrauch mit grofsen rothen, wohlriechenden Blüthen und ansehnlichen Hagebutten und ein Wachholder von bizarrem Wuchs sind an den nördlichen Küsten sehr verbreitet. Wo die Düne genügenden Halt bietet, gedeiht auf ihr auch die genügsame Schwarzkiefer (Pinus massoniana), die in den Strandbildern uns so häufig begegnet.



Sumpf-Pflanzen mit Leuchtkäfern. Sechstheiliges Medicinbüchschen in Goldlack, bemalt auf schwarzem goldgesprenkelten Grunde in verschiedenen Goldtönen. Werk des Kosiku.

Die geselligen Haidekräuter fehlen in Japan und damit auch das Vegetationsbild unserer Haiden und Moore. Die vorkommenden Charakterpflanzen letzterer sind auf wenige Stellen des Landes, zumeist auf Berggipfel beschränkt. Dagegen entwickelt sich eine eigenthümliche Vegetation in dem schlammigen Wasser der Reissümpfe und ähnlicher stehenden Gewässer. Eine Anzahl der auffallendsten und verbreitetsten Formen, mehrere Arten des Pfeilkrauts, Sagittaria sagittaefolia und pygmaea, Alisma Plantago, die Monochoria vaginalis und eine Wassernuss, Trapa bispinosa, sind beliebte Vorwürfe der japanischen Ziermaler, welche diese Pflanzen sowohl einzeln wie zu Vegetationsbildern vereinigt, und von der niederen Thierwelt der Sümpfe umschwirrt mit Vorliebe darstellen.

Die japanische Mummel, Nuphar japonicum, und die Nymphaea tetragona sind gleichfalls beliebte Vorwürfe, jene wie sie ihre gelben Blüthen und aufgerollten Blätter kräftig über die Wasserfläche emporhebt, diese mit ihren schwimmenden Blättern und weissen, unserer Seerose gleichenden Blüthen, beide häufig begleitet von

den schönen Stelzvögeln der Sumpfgewässer, dem grofsen Silberreiher vor allen.

Die unfruchtbaren und trockenen, bis zu 300 Meter aufsteigenden Hügel, zwischen welche der Ackerbau sich in engen Thälern und Mulden eingenistet hat, sind mit lichten Waldungen krüppelhafter Kiefern, mit Adlerfarren und niederem Gebüsch bestanden. Viele der schönsten Zierbüsche unserer Gartenanlagen, Deutzien und Azaleen, die japanische Aucuba und die duftende Gardenia prangen hier im bunten Gemisch mit Trockenheit liebenden Gräsern, Kräutern und Farren. Im Vorsommer grünt und blüht hier Alles; zu dem Harzgeruch gesellt sich der Blüthenduft und das Schleifen und Zirpen unzähliger Cicaden von den Stämmen und Aesten der Kiefern herunter zu dem Summen und Schwirren honigsammelnder Insecten.



Frauengewand aus weifsem Atlas, bemalt in bunten Farben mit den „sieben Blumen des Herbstes." Nach Kōrin. (Aus den von Hoitzu herausgegebenen Entwürfen dieses Meisters.)

Eigenthümlicher noch ist das Vegetationsbild der japanischen Waldwiesen *Hara*, welche in den verschiedensten Höhenlagen, von 100 bis zu 2500 Metern die Berge umgürten und aus einem überaus bunten Pflanzengemisch bestehen. Die *Hara* hat keine dichten Graspolster wie unsere Wiesen. In buntem Wechsel reihen sich auf ihr zahlreiche Arten von Gräsern, Kräutern und Halbsträuchern sowie einige Farrenkräuter ziemlich locker an einander. Neben alten Bekannten unserer Bergwiesen oder Ziergärten begegnen uns eigene Charakterpflanzen der *Hara*, von denen viele Lilien und Schwertlilien mit ihren grofsen weifsen, gelben und blauen Blüthen, die *Kikiyo* (Platycodon) mit ihren grofsen blauen Glockenblumen und die *Hagi*-Sträucher (Lespedeza) mit ihren weifsen Schmetterlingsblüthen zu den Lieblingen der japanischen Maler und Färber gehören, welche nie ermüden, die Pracht der blumenbestickten *Hara* auf den Gewändern der japanischen Schönen erblühen zu lassen, und mit jenem freien wechselvollen Nebeneinander schönblühender

Stauden gern ihre Wandschirme und die gröfseren Flächen ihrer Lackmalereien schmücken.

In den die *Hara* durchfurchenden Thälern setzt sich den Bachufern entlang von oben herab der Baumwuchs des Waldes fort. Dieser findet hier Schutz gegen Stürme und gegen die im Herbst über die Hara fliegenden Brände, welche der Bauer entzündet, um mit der Pflanzenasche den Boden zu düngen, Brände, die schon vor tausend Jahren ein japanischer Dichter beklagte: „Brennet doch heute noch nicht das Feld von Kasuga nieder, denn die holde Geliebte wandelt dort heute mit mir.“



Die sieben oft zusammen abgebildeten Hara-Pflanzen sind: Kikyo, No-Kiku (Astern), Susuki-Gras, Hagi und drei Baldrian-Arten, darunter eine goldgelbblühende Patrinia: Omina-meshi.

Der japanische Laubwald — *Hayashi* — kommt in verschiedenen Höhen vor, von der Meeresküste bis zur oberen Baumgrenze; seine üppigste Entwickelung erreicht er zwischen 600 und 1000 Meter Höhe. Sein schon erwähnter Artenreichthum ist so grofs, dafs eine Aufzählung aller seiner Bewohner wohl die Hälfte der ganzen Flora ergäbe. Eichen, Buchen, Hainbuchen, Ahorne, Birken, Rofskastanien, Magnolien, Walnüsse, Ulmen gehören zu den hervorragendsten Bestandtheilen des blattwechselnden Laubwaldes in dem mittleren und nördlichen Japan; in dem wintergrünen Laubwald des Südens herrschen lorbeerblättrige Eichen, Camellien, Ilicineen und andere immergrüne Bäume und Sträucher vor. In beiden Waldgebieten kriechen und klettern schlingende Spindelbäume, Hydrangeen, Sumachbäume, Magnoliaceen, Wistarien und Akebia-Arten an den bemoosten alten Stämmen und den Felswänden empor, winden sich von Baum zu Baum und erhöhen durch ihre Blüthen wie durch ihr buntes Herbstkleid die Farbenpracht des Waldes. Diese Vielgestaltigkeit wird noch erhöht durch eine Anzahl von Nadelhölzern, welche theils als ansehnliche Bäume zwischen den Laubbäumen zerstreut auftreten, theils als geschlossener Nadelwald in verschiedenen Höhen. Die Schwarz-

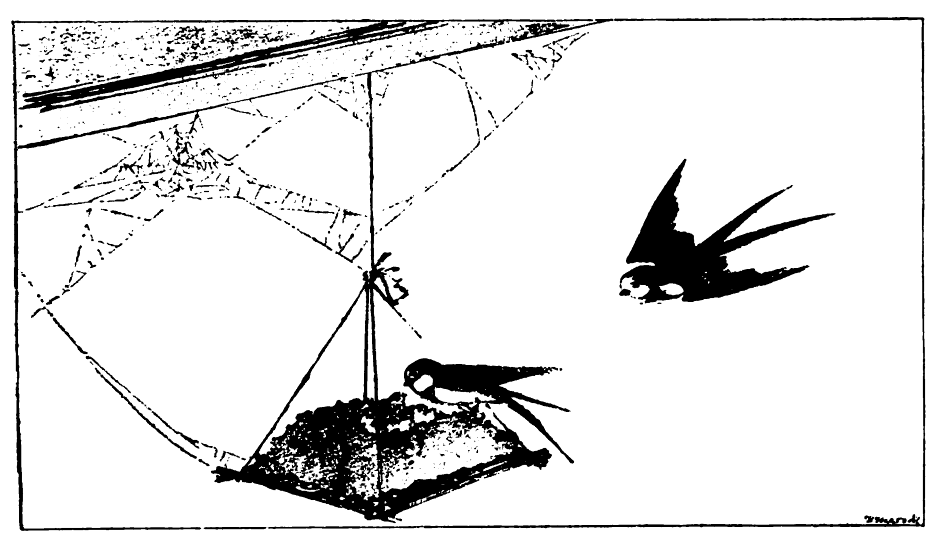
kiefer (Pinus Massoniana) und die Rothkiefer (Pinus densiflora) sind die verbreitetsten Nadelbäume; beide bilden häufig lichte Nadelwälder an den Meeresufern und auf den trockenen Hügeln. Erst in einer Höhe von 500 bis 1000 Metern ist die Heimath der schönsten, werthvolle Nutzhölzer liefernden Nadelbäume, der japanischen Cryptomeria, des *Hinoki* (Chamaecyparis obtusa) und anderer Cypressenarten, welche geschützte Thaleinschnitte und Mulden lieben. Noch höher hinauf ist die Region der Tannen und Lärchen, darüber, im Allgemeinen von 2000 Meter aufwärts die Zone des Knieholzes, deren aus hochnordischen und alpinen Pflanzen gemischte Flora mit den kalten Monsunen und Meeresströmungen aus dem östlichen Sibirien und Kamschatka ein- und durch Thalwinde bergangewandert ist.



Reis. Eisernes Stichblatt. Werk des Masatsune.



Sperlinge, vom Reisfeld aufgescheucht durch eine Vogelklapper. In naturfarbener Seide gesticktes Mittelstück einer rothseidenen Fukusa.



Schwalbennest am Dachbalken eines Hauses.

Die Thierwelt.

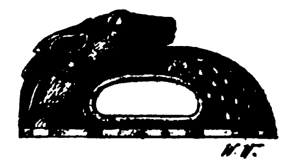
Die Verwandtschaft der Landfauna Japans mit derjenigen Nord-Chinas, Koreas und der Mandschurei deutet auf vorgeschichtliche Landverbindungen in derselben Richtung, welche in geschichtlicher Zeit der Strom der altchinesischen Cultur über die koreanische Halbinsel zu den Japanern eingeschlagen hat. Im Allgemeinen entspricht der Habitus der Landbewohner Japans demjenigen der Landfauna Europas. Unter dem halben Hundert Arten der Säugethiere finden sich, abgesehen von acht Flossensäugethieren, eine Affenart, zehn Arten von Fledermäusen, von denen zwei fruchtfressende nur im Süden vorkommen, acht Arten von Insektenfressern (Maulwürfe und Spitzmäuse), drei Arten wilder Bären (zwei braune Landbären und der gelegentlich vom Norden nach Yezo verschlagene Eisbär), eine Art Dachs, drei Vertreter des Hundegeschlechts (der Fuchs, ein Wolf und der Tanuki, ein eigenthümlicher Obstfuchs), mehrere Marder und Wieselarten, die Fischotter, eine Anzahl Nager (Mäuse, Ratten, Eichhörnchen, Hasen), ein Wildschwein, eine Hirschart und eine der Gemse verwandte Berg-Antilope.

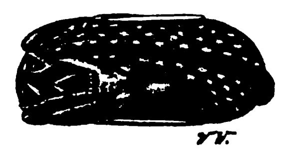
Die unregelmäfsige Bodengestaltung und die Kleinheit der terrassenförmig angelegten Reisfelder haben neben einem ausreichenden Angebot von Handarbeit die Verwendung des Viehes zu Spanndiensten von jeher eingeschränkt. Da auch die von Alters her



Junge Hunde.

übliche Art der Düngerbereitung des Viehdüngers entbehren konnte und die durch den Buddhismus beförderte vegetarianische Lebensweise des Volkes den Genufs des Fleisches warmblütiger Thiere nahezu ausschlofs, den Genufs von Milch, Butter und Käse nicht einmal kannte, hat die Viehhaltung niemals grofse Ausdehnung gewonnen. Rinder und Pferde fanden daher im alten Japan nur zum Tragen von Lasten und zum Reiten Verwendung; durch die neuen Sitten wächst aber auch der Verbrauch von Rindfleisch und damit geht das Land einer Umgestaltung seiner ererbten Wirthschaftsweise entgegen. Der Esel ist schon in älterer Zeit aus Korea, die Ziege wahrscheinlich erst durch die Holländer und das Schaf erst in jüngster Zeit vom Festlande eingeführt worden; es gedeiht aber nicht und hat daher ebensowenig wie die Wolle Bedeutung im japanischen Haushalt gewonnen. Die in mehreren Spielarten vorkommenden Haushunde und Hauskatzen haben sich im täglichen Leben nicht den breiten Platz erobert wie bei uns.





Shika-Hirsch aus rother Bronze mit Einlagen von Silber und Gold. Oese von einer Schwertscheide.

Die Vogelwelt Japans umfafst nach der neuesten Uebersicht 365 Arten, wovon 75 der Insel Yezo eigenthümlich sind. Die das eigentliche Japan bevölkernden 190 Arten sind theils zugleich über einen grofsen Theil des alten Festlandes verbreitet, theils nur wenig von den Arten des letzteren unterschieden; andere reihen sich der durch ihre Fasanen ausgezeichneten Fauna Nord-Chinas an.



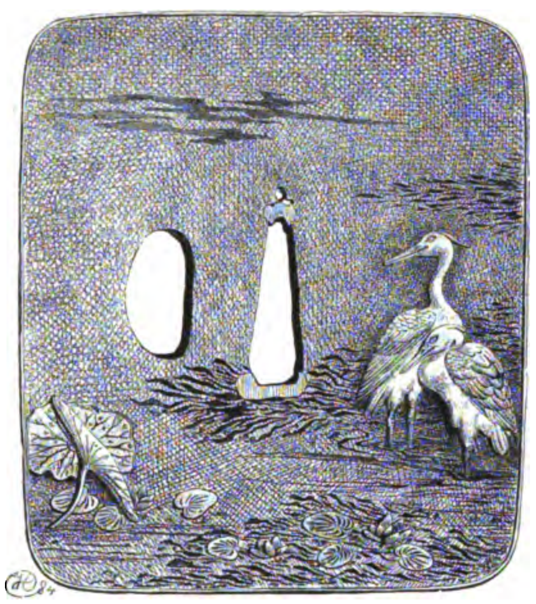
Metallener Ring eines Schwertgriffes (abgewickelt).

Unter den die japanische Landschaft bevölkernden Vögeln fallen mehrere Stelzvögel, der grofse und ein kleiner Silberreiher vor anderen auf. Der erstere folgt schaarenweis furchtlos den Arbeiten des Landmannes in den Reisfeldern, aus deren lieblichem Grün sein schönes weifses Gefieder im Sommer auffällig hervorleuchtet. Viel seltener ist die einzige Storch-Art und der unter allen Vögeln am meisten dargestellte, dem Japaner als Sinnbild langen glücklichen Lebens heilige Kranich.

Auch die mit 56 Arten vertretenen Schwimmvögel, Möven am Strand, wilde Gänse und Enten auf den Binnengewässern, den Teichen und Schlofsgräben der Städte tragen durch ihr häufiges und massenweises Vorkommen auf charakteristische Weise zur Belebung der Landschaft bei.

Fasanen sind in vier Arten über das ganze Land verbreitet; die häufigste Art, der grüne Fasan, läfst im Sommer seinen Ruf überall im Blumenfeld der Hara erschallen, im Winter sucht er Schutz im Röhricht der Flufsufer und Reisgräben. Von anderen Hühnerarten finden sich Wachteln weit verbreitet in gröfserer Menge, Schneehühner auf den höchsten Berggipfeln, Birkhühner nur auf Yezo.

Unter den Singvögeln finden sich nur wenige gute Sänger, — aufserordentlich häufig der die Stelle unserer Nachtigall auch in der Dichtkunst einnehmende *Unguisu* — Cettia cantans. In den Gärten und Tempelhainen, in den Hügellandschaften und im Gebüsche der Bergwaldungen läfst er seinen sanften flötenden Sang erschallen, in den wärmeren Lagen schon als erster Frühlingsbote, im Nachsommer, wenn er dort verstummt, noch nahe den Schneeschrammen im Hochgebirge. Auch ein Rothbrüstchen, ein Blauköpfchen, unser deutsches Goldhähnchen und mehrere Meisenarten, darunter die Sumpfmeise, zahlreicher noch die Finken und eine unserer Feldlerche nahestehende Lerche, sowie mehrere Drosselarten bevölkern Busch und Wald. Ueberaus häufig in Städten und Ortschaften, in Schwärmen über den Reisfeldern und im Dickicht der Bambusgebüsche finden sich Spatzen derselben Art wie unser Feldsperling. Bachstelzen erscheinen zu Zeiten schaarenweise auf den freien Plätzen von Tokio. Die Rauchschwalbe ist wie bei uns zum Mitbewohner des Hauses geworden, und ebenso sind die Raben stehende Gäste in Städten und Ortschaften. Staare und eine sehr häufige Taubenart ziehen sich im Winter in die Gebüsche in der Nähe der Wohnungen. Dann sucht auch der *Tobi*, eine Art Gabelweihe, auf den Dünger- und Kehrichthaufen nach Abfällen; im Sommer aber folgt er seinen edleren Verwandten, den Falken und Adlern, in die Berge nach.



Reiher im Sumpf. Stichblatt aus gelber Bronze, mit Einlagen aus Silber (Reiher und Seerosen), Gold (Schnäbel, Beine, Augen, Staubfäden), Silberbronze (Blätter) und Shakudo (Pupille). Ciselirt von Mitsuhiro nach der Zeichnung des Yoki.

Häher, Elstern, Kukuk, Spechte, Eisvogel und Wiedehopf sind von europäischen Arten im Gefieder nur wenig oder gar nicht zu



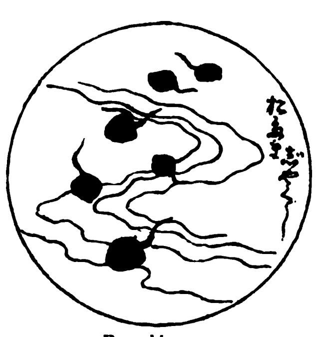


Haushahn — nach dem Buche Yé-hon-sha-hò-fukuro.
Anfang des 18. Jahrhunderts.
Die Beischriften geben die Farben an.

unterscheiden, gleichen ihnen auch in der Lebensweise. Papageien finden sich nicht, ebensowenig Laufvögel, und auch der so häufig abgebildete Pfau ist der japanischen Fauna fremd und erst am Ende des sechsten Jahrhunderts als kostbarer Ziervogel aus China eingeführt.

Da Eier in der täglichen Nahrung des Wohlhabenden nicht fehlen dürfen, ist die Hühnerzucht entwickelt. Mehrere auffallende Spielarten, so die schönen langgeschwänzten Phönix-Hühner, sind in jüngster Zeit aus Japan zu uns gelangt. Tauben werden in grofser Zahl in den Hainen der dem Gotte Hachiman geweihten Tempel gehalten. Falken werden zur Jagd auf Reiher und Wildgänse, Cormorane zum Fischfang abgerichtet.

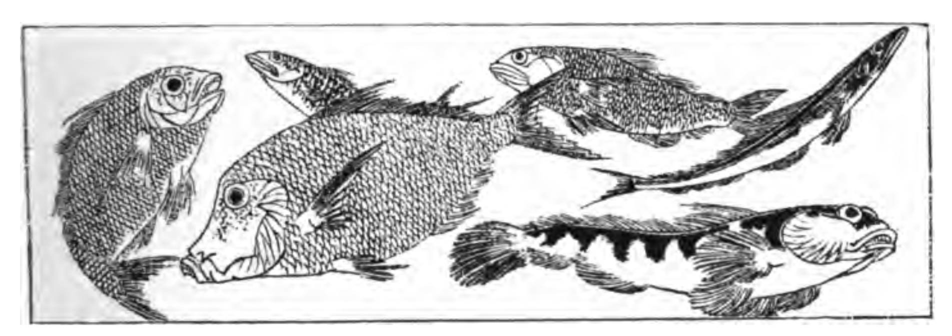
Die Reptilien spielen in der Thierwelt Japans keine auffällige Rolle. Sieben von den dreifsig Arten, — drei Schildkröten und vier Schlangen sind Bewohner wärmerer Meere, die von dem *Kuro-shiwo* den Südküsten zugeführt werden. Zwei Schildkröten, eine efsbare Trionyx-Art und eine von ihrer europäischen Verwandten nicht wesentlich verschiedene Emys bewohnen die süfsen Gewässer. Die landbewohnenden Schlangen sind in sechs Arten vertreten, von denen die gröfste, eine graugrüne Natter, über anderthalb Meter lang wird. Von Eidechsen finden sich drei, von Fröschen und Kröten acht, darunter mehrere auch in Europa verbreitete Arten — u. A. der efsbare Wasserfrosch und der Laubfrosch.



Froschlarven.
Zeichnung für Lackmalerei.

Fremdartiger sind die Molcharten, ein kleiner weit verbreiteter und die seichten Gewässer der Gärten bevölkernder Triton mit zinnober-

rothem Bauche, ein als Heilmittel gegen allerlei Krankheiten verspeister Gebirgsmolch und der merkwürdige durch von Siebold entdeckte, träge und unförmliche Riesensalamander, welcher die fliefsenden Bergwasser der Insel Hondo bewohnt, aber auch dort zu den Seltenheiten gehört und in nicht ferner Zeit ausgestorben sein wird.



Meerfische. — Aus einem Buche kunstgewerblicher Entwürfe von Isai.

Von aufserordentlicher Bedeutung ist der Fischreichthum des Meeres und der Binnengewässer für die Ernährung des Volkes. Flüsse und Seen sind mit Forellen, Karpfen, Welsen und Aalen bevölkert und in den Meeren wechseln, je nach den Strömungen der Luft und des Wassers, Fische des indischen Oceans und des malayischen Inselmeeres im Sommer mit massenhaften Zügen von Bewohnern nördlicher Meere während des Winters. Diesen Verhältnissen ist es zu danken, dafs der Fischreichthum des japanischen Meeres gröfser als der irgend eines anderen Theiles des Weltmeeres, dafs seit unvordenklichen Zeiten ausgiebigster Fischfang betrieben werden konnte, ohne dafs ein Erschöpfen dieser Nahrungsquelle bemerkbar geworden wäre.

Auch die Insectenwelt ist reich vertreten, und auch in ihr finden sich neben zahlreichen Formen, welche sich über das benachbarte Festland durch das nördliche Europa verbreiten, andere auffallende Formen der Tropenwelt.

Die Krustenthiere des Meeres stehen an Mannichfaltigkeit der Arten nicht hinter den Fischen zurück. Wie dem Meere der durch die Languste (Palinurus) vertretene Hummer, so fehlt der Flufskrebs den süfsen Gewässern des eigentlichen Japan, welche dagegen von mehreren Arten zum Theil sehr häufiger Krabben bevölkert sind, die in Ufer-



Süfswasserkrabben im Schilf. Muster für Lederpressung.

löchern wohnen, sich oft auf dem Trockenen tummeln und weite Wanderungen über Land anstellen.

Von Mollusken der japanischen Meere sind schon über 1200 Arten beschrieben, theils hochnordische, durch die kalten Strömungen herbeigetragene Arten, theils, und zwar in weitaus gröfserer Artenzahl zugleich Bewohner der warmen südlichen Meere, theils solche Arten, welche sich in allen Theilen des nordöstlichen Monsun-Gebietes bis zur Küste Kaliforniens finden. Von grofser Bedeutung als Nahrungsmittel sind mehrere Venusmuschel- und Seeohr-Arten, sowie eine Anzahl von Kopffüfslern, Octopus, Sepia, Loligo und andere. Ein seltener, riesenhafter Megateuthus steht auch in Japan in dem Rufe, Menschen in seinen Umstrickungen zu tödten.

Die Seeigel sind in 26, die Seesterne in 12 Arten vertreten, unter denen auch der in der deutschen Ost- und Nordsee gemeine Asterias rubeus. Holothurien — Trepange — werden auch von den Japanern gegessen, mehr aber noch zur Ausfuhr nach China gefangen und getrocknet.

Auch die Korallen und Schwämme zeigen unter denselben Einflüssen wie die höheren Meeresthiere eine grofse Mannichfaltigkeit der Formen.



Languste im Rund. Stichblatt aus rother Bronze.



Beschwerdeführende Bauern vor dem Schlosse Kotsuke-no-Suke's in Yedo.
(Nach einem Farbendruck-Bilde von Kuniyoshi zu der Geschichte des Geistes von Sakura.)

Der Mensch.

Schon ein oberflächlicher Blick in die vor dem Eindringen europäischen Kunstgeschmackes gedruckten Bilderbücher der Japaner läfst uns auffällige Verschiedenheiten in der Bevölkerung Japans erkennen. Wo immer Hohe und Niedere neben einander auftreten, so z. B. in Kuniyoshi's Illustrationen zu der von Mitford wiedererzählten, auf geschichtlichen Vorgängen beruhenden wundersamen Geschichte vom Geist von Sakura, unterscheiden wir mit Leichtigkeit zwei Typen: den einen zeichnet eine dunklere Hautfarbe, gedrungenere, derbere Gestalt, ein kurzes Gesicht mit niedriger Stirn, fast geradliegenden grofsen Augen, vorspringenden Backenknochen und flacher Stumpfnase mit dicken weiten Flügeln aus, den anderen hellere Hautfarbe, schlanke ebenmäfsige Gestalt, ein längliches Gesicht mit höherer Stirn, etwas verschleierten, geschlitzten, zur Nase schief gestellten Augen, auffallend hohen Brauen und feiner, langer, leicht gekrümmter Nase. Dafs den zweiten Typus die vornehmeren Glieder der Gesellschaft, den ersten die Bauern und das niedere Volk vertreten, sehen wir in jener bewegten Scene, wie die armen geschundenen Bauern ihre Beschwerden

vor die hohen Räthe ihres Bedrückers Kotsuke-no-Suke Masanobu bringen wollen, von den Beamten aber vor verschlossenen Thüren zurückgewiesen werden. Eine sorgfältigere Prüfung solcher Bilder führt uns aber alsbald zu der weiteren Beobachtung, dafs zwischen beiden Typen vielfache Abstufungen und Uebergänge und ebensowohl der niedere Typus bei hochgestellten Personen, wie der höhere bei Angehörigen des niederen Volkes sich finden. So zeigt uns, um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben, den edlen Typus auch jener brave Bauer Sôgorô, welcher, um seine Genossen von der Bedrückung zu befreien, eine mit den Unterschriften der gequälten Dorfbewohner versehene Bittschrift in die Sänfte des Shogun wirft, dadurch auch wirklich die Anderen erlöst, aber selbst einen qualvollen Tod erleiden mufs, weil einmal die Todesstrafe auf alles Petitioniren, gleichviel ob begründetes oder grundloses, gesetzt; und von ebenso edlen Gesichtszügen erscheinen seine mit ihm zu Tode gemarterten, wie er dem bösen Kotsuke-no-Suke nachher als Gespenster erscheinenden und ihn dadurch zur Umkehr auf den Weg des Guten zwingenden Angehörigen. Vielleicht ist der edle Typus hier absichtlich für den edelmüthigen Bauern gewählt, aber dies hätte doch nicht geschehen können, wenn solches Vorkommnifs nicht im Leben beobachteten Thatsachen entsprochen hätte.

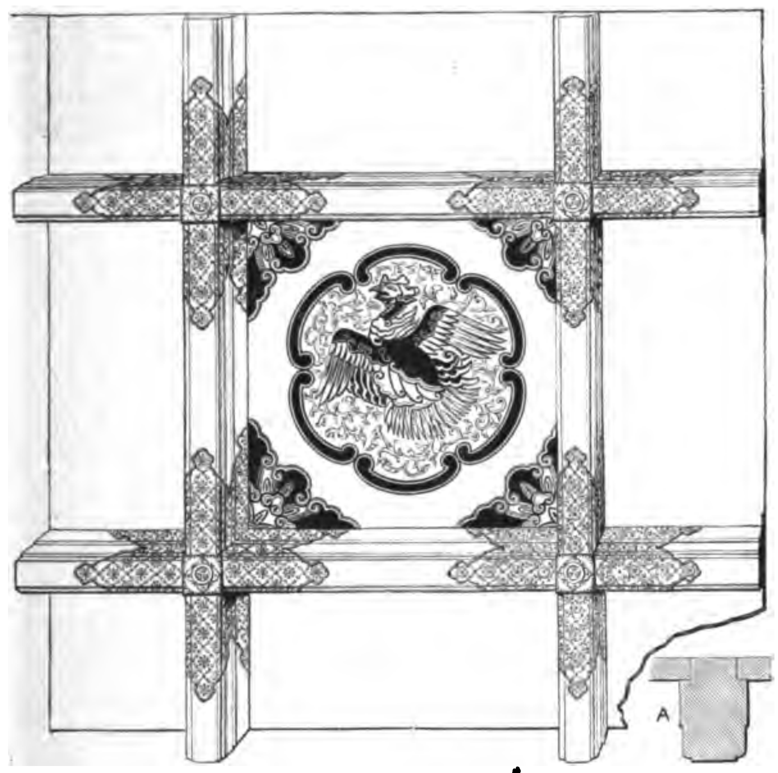

Alter Japaner. Theatermaske für die Rolle des Joo im Liederspiel „Die Föhre von Takasago“.

Die geschilderten Verschiedenheiten in den Gesichtszügen und der Hautfarbe haben zur Annahme geführt, dafs die heutigen Japaner ein Mischvolk seien, das hervorgegangen aus, vom südlichen Theile des Landes nach Norden erobernd vorgedrungenen fremden Einwanderern und einer Urbevölkerung, welche nahe verwandt, wenn nicht gleichen Stammes mit den *Ainos*, die jetzt nur noch in geringer Zahl auf der Insel Yezo, den Kurilen und dem südlichen Theil Sachalins leben. Rein's Annahme, dafs diese *Ainos* trotz einiger äufseren, in den geradliegenden Augen und dem starken Bartwuchs beruhenden scheinbaren Aehnlichkeit mit Europäern, gleich den eigentlichen Japanern, mongolischen Stammes seien, ist von Scheube auf Grund neuerer Untersuchungen bestritten worden.

Woher die Einwanderer kamen, als deren Nachkommen wir die Vertreter des edleren Typus der heutigen Bevölkerung Japans ansprechen dürfen, ist eine noch ungelöste, vielumstrittene Frage.

Mc Leod's Beweisführung zu Gunsten einer Einwanderung israelitischer Stämme nach ihrer grofsen assyrischen Gefangenschaft ist kaum ernsthaft zu nehmen. Von berufenerer Seite ist aber auf die merk-

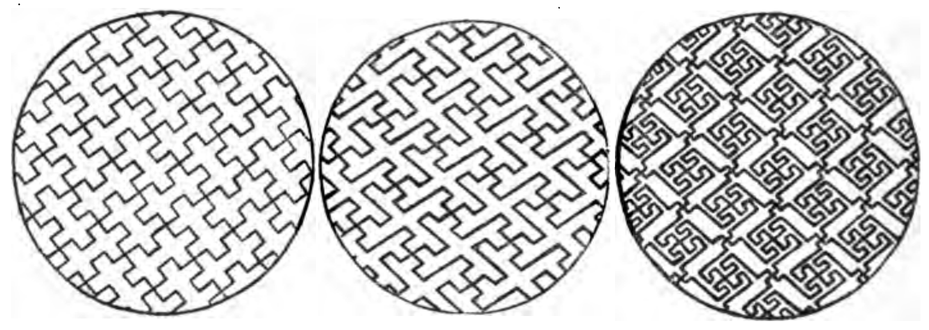
würdige Uebereinstimmung der japanischen Schrift mit dem System der Keilschrift hingewiesen. Beide bedienen sich figürlicher Zeichen zur Bezeichnung bald des in ihnen dargestellten Gegenstandes, bald nur einfacher Lautwerthe; in beiden werden Schriftzeichen, je nach dem Zusammenhang des Satzes, auf verschiedene Art gelesen; beide enthalten Wörter, welche zum Theil mit ideographischen, zum Theil mit phonetischen Zeichen geschrieben werden. Leon de Rosny, welcher diese räthselhafte Verwandtschaft hervorhebt, ist aber vorsichtig genug, bessere Beweise abzuwarten, ehe er aus dieser einen Thatsache einen Schlufs ziehen will auf den Zusammenhang jenes erobernden Volkes, welches unter Jimmu-Tennô's Führung vor zwei ein halb Jahrtausenden das japanische Reich begründete, mit dem anarischen Volke, welchem Oppert die Erfindung der Keilschrift zuschreibt.



Fliegende Foho-Vögel auf den Fülltafeln einer Holzdecke im Gedächtnifs-Tempel des Shogun Tokugawa Iyemitsu zu Uyeno bei Tokio. A = Durchschnitt eines der an den Kreuzungen mit Bronze beschlagenen Balken.

Noch weiter nach Westen greift Dresser aus; freilich geht er nicht so weit, sich offen für eine Einwanderung aus Aegypten zu erklären, aber er stellt doch eine Reihe von Hinweisen zusammen, welche den Eindruck hervorrufen, dafs, wenn sie alle zutreffend wären, vorüber-

gehende, etwa durch die Perser vermittelte Handelsbeziehungen zu ihrer Deutung nicht hinreichen würden. Nach Aegypten weisen, wie Dresser annimmt, die Abbildung der Sonne als eine rothe oder goldene Scheibe, die stilisirte Wasserwelle, das Mäander-Motiv in vielen Grundmustern, fliegende Vögel als Schmuck der Plafonds, die von Blättern, Knospen und Blüthen der Lotospflanze — in Aegypten einer Nymphaea, in Indien, China und Japan eines Nelumbium — abgeleiteten Zierformen, eine gewisse Aehnlichkeit der japanischen Buddhas mit Götter- und Königs-Statuen der Aegypter, der Gebrauch von kleinen, der



Aus rechteckigen und verschobenen Hakenkreuzen gebildete Mäander als japanische Flächenmuster.

japanischen *Makura* ähnlichen Kopfstützen im alten Aegypten, desgleichen metallener runder Spiegel, und die Anwendung des versenkten Reliefs bei beiden Völkern, die Heilighaltung des Ibis hier, des Kranichs dort. Die Bedeutung dieser Hinweise ist eine sehr verschiedene. Theils handelt es sich um ganz oberflächliche Aehnlichkeiten, welche, wenn man sie aus dem Zusammenhang reifsen wollte, zu den abenteuerlichsten ethnographischen Folgerungen führen würden, während sie doch im Grunde nur so viel bedeuten, dafs Gewerbe und Künste überall eben Menschenwerk sind, dafs überall die Menschen von der Natur ihrer Wohnsitze beeinflufst werden, dafs gewisse technische Verfahren wie von selbst zu gewissen Ziermotiven führen, dafs gleiche Bedürfnisse bei verschiedenen Völkern nicht nothwendig verschiedene Mittel zu ihrer Befriedigung erzeugen. Theils aber ist hinter jenen Thatsachen nicht ägyptischer sondern indischer Einflufs in der Gefolgschaft des aus Indien entsprungenen Buddhismus zu erkennen.

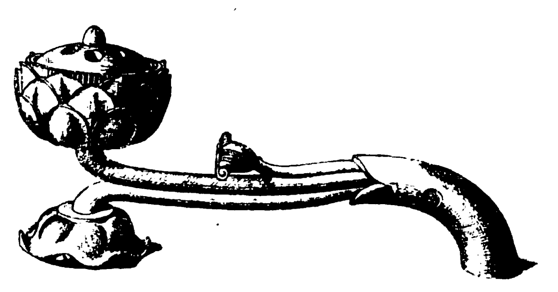
In dem Gesichtsausdruck der Japaner, in der pfahlbauartigen Anlage der japanischen Häuser mit dem abseitigen Abort und in der Richtung der Meeresströmung des Kuro-shiwo haben Einige, unter ihnen Doenitz, Gründe genug dafür finden wollen, um eine malayische Einwanderung anzunehmen.

Andere haben dagegen geltend gemacht, dafs Gesichts-Typus und Haarwuchs der Japaner nicht malayisch sondern mongolisch seien, dafs

ihre Sprache über Korea zum tatarisch-mongolischen Stamme in Centralasien weise, dafs nach chinesischen Annalen ungefähr 1200 v. Chr. tatarische Stämme nach Korea kamen und sich zum Theil dort, zum Theil auf den östlichen Inseln ansiedelten, dafs daher aller Wahrscheinlichkeit nach die Japaner ein Glied der altaischen Völkerfamilie seien, das nach der Losreifsung von seinem Stammsitze über Korea zum südlichen Japan gelangte und, von den Riukiu-Inseln allmälig nordwärts vordringend von der Insel Hondo Besitz ergriff, wobei die muthmafsliche Urbevölkerung jener Gegenden theils verdrängt, theils aufgesogen wurde. Wiederholte kleinere Einwanderungen von Koreanern in geschichtlicher Zeit trugen dazu bei, den ursprünglichen Typus des japanischen Volkes mehr und mehr zu verwischen.

Dieser von Rein ausgeführten, im Wesentlichen mit den Ansichten de Rosny's übereinstimmenden Hypothese haben Andere, unter ihnen der begeisterte Bewunderer japanischer Kunst, Louis Gonse, eine Erweiterung gegeben. Neben der autochthonen Race und den tatarisch-mongolischen Einwanderern aus dem Westen nimmt er eine zweite Einwanderung eines aus Südosten durch Meeresströmungen herbeigeführten Eroberer-Volkes an. Dieses Volk könnte polynesischen, javanischen oder indischen Ursprungs sein; am liebsten würde Gonse den letzteren annehmen, denn in der naiven und poesievollen Religion der Kamis, in dem Ahnenkult, in dem angeborenen entzückenden Naturgefühl und in der hohen Achtung der moralischen Würde findet er Eigenschaften, die er nur aus indo-europäischer Quelle ableiten möchte. Ersetzt ihm hiebei das dunkele Gefühl, den Mongolen ihren Antheil an der uns Europäern so sympathischen Kunst der Japaner nicht voll zu gönnen, die Anführung triftigerer Gründe, so greift er vollends fehl, wenn er andeutet, die äufsere Aehnlichkeit der behaarten Ainos mit russischen Bauern könnte als eine Spur vorgeschichtlicher Verbindungen mit dem Norden Europas gelten.

Man sieht, — wir sind noch weit davon entfernt, über den Ursprung und die vorgeschichtlichen Beziehungen der Japaner in's Klare zu kommen. Das entscheidende Wort wird auch nicht von den Kunstforschern gesprochen werden können; mit Recht hebt Rein hervor, dafs weder der Körperbau, noch die Sprache, noch bestimmte Sitten, noch die Haus- und Ackergeräthe für sich allein ausreichen,



Hölzernes Räuchergefäfs in Form eines Lotoszweiges.

um die Frage nach dem Ursprung eines Volkes zu entscheiden. Erst wenn verschiedene Spuren nach demselben Ursprung zurückführen, sind wir berechtigt, letzteren als gemeinsamen Ausgangspunkt anzunehmen.



Junges Mädchen, welches die vierseitige Laute — Biwa — mit dem Schläger spielt.

In der bildenden Kunst finden wir die charakteristischen Merkmale des edleren Typus der japanischen Bevölkerung oft übertrieben, ja bis zur Carricatur gesteigert. Das aus Malereien und Bilderbüchern bekannte stereotype Frauenantlitz mit den übertrieben schrägliegenden Schlitzaugen, den hoch hinauf gezogenen Brauen, der langen feingeschwungenen Adlernase, dem einer Kirsche gleichenden kleinen Munde ist eine Idealisirung jenes Typus, die uns freilich ebensowenig als ein Mafsstab japanischer Kunst, wie als ein solcher japanischer Frauenschönheit gelten darf.

Ueber die Gemüthsanlagen und den Charakter der Japaner haben bereits die ersten Christen, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit ihnen in Berührung kamen, ein lobendes Urtheil gefällt, welches von der Mehrzahl der Reisenden bis zu unseren Tagen bestätigt worden ist.

Schon der erste Apostel des Christenthums unter den Japanern, der Heilige Franz Xaver, rühmt von ihnen, dafs sie an Tugend und Rechtschaffenheit alle übrigen Nationen überträfen, mit welchen die Europäer durch die Entdeckungen jenes Jahrhunderts bekannt geworden seien. Er schildert sie sanften Gemüthes, als Feinde des Truges und leidenschaftlich auf ihre Ehre bedacht. Armuth finde sich häufig, entehre aber nicht. Im wechselseitigen Verkehr seien sie sehr rücksichtsvoll. Das Waffenhandwerk stehe in hohem Ansehen. Sie seien mäfsig im Essen, aber weniger im Trinken, weder dem Würfelspiel noch anderen auf Gewinnsucht begründeten Spielen ergeben, da sie es für unehrenhaft halten, ihre Zeit mit Beschäftigungen hinzubringen, welche die Habgier entfesseln. Kein Volk, weder in christlichen noch in barbarischen Ländern sei ihm je vorgekommen, welches eine so tiefe Abneigung gegen den Diebstahl zeige.

Einhundertundfünfzig Jahre später als Xaver, zu einer Zeit, wo Japan nach der Ausrottung des Christenthums und der Usurpation der höchsten Macht durch die Shogune aus dem Hause Tokugawa schon

sechzig Jahre in einer ängstlich gehüteten Abgeschlossenheit gegen alles Europäerthum gelebt hatte, empfing der deutsche Arzt Engelbert Kämpfer, welcher im Dienste der Holländer Japan bereisen durfte, nicht minder günstige Eindrücke. In seinen „exotischen Annehmlichkeiten" hat er den Beweis, „dafs im Japanischen Reiche aus sehr guten Gründen den Eingeborenen der Ausgang, fremden Nationen der Eingang und alle Gemeinschaft dieses Landes mit der übrigen Welt untersagt sei" mit so warmem Herzen und so begeisterten Worten versucht, dafs der erste deutsche Herausgeber der Werke Kämpfers, C. W. Dohm, im Jahre 1779 diesen Abhandlungen eine ernstliche Widerlegung auf den Weg zu geben für schicklich hielt.



Junge Bäuerin mit Hacke und Theekessel zur Arbeit gehend.

Kämpfer rühmt das glückliche Leben der Japaner, die ganz in ihre kleine Welt eingeschlossen, der allerheitersten Mäfsigung und Seligkeit genössen. Er ist voll Bewunderung für ihre Tapferkeit und für die Lebensverachtung, mit welcher sie Hand an sich legen, so oft sie von Feinden überwunden oder unfähig sind, eine erlittene Schmach zu rächen. Er lobt ihre Abhärtung und Gewöhnung zur Arbeit, die ausnehmende Reinlichkeit und Niedlichkeit, mit welchen sie ihren Körper, ihre Kleidung und Wohnung halten. Schon alle diese Eigenschaften sind für ihn ein Grund, ihre Abstammung von den Chinesen zu bestreiten: die japanische Nation habe ein tatarisches, aber gezähmtes und ausgebildetes Genie. Er beklagt, dafs die in diesem östlichen Lande angezündete Fackel des Christenthums durch das Blut der Märtyrer wieder ausgelöscht worden, aber er schätzt trotzdem das japanische Volk glücklich, weil, abgesehen von dem gefürchteten Christenthum, jeder die Freiheit habe, seinen Gottesdienst auf eigene Art einzurichten, weil in der Ausübung der Tugend, in der Gottesfurcht und in einem reinen Leben die Nacheiferung unter den Japanern weit gröfser sei als unter den Christen. — Nach den Eindrücken, die er aus dem Verkehr mit den Japanern gewann, schienen ihm alle Bürger in vollkommenster Eintracht, gehorsam den Gesetzen, folgsam den Oberen, höflich und liebevoll gegen ihres Gleichen zu leben. Alle anderen Völker übertreffe das japanische an guten Sitten, Künsten und feinem Betragen. Dieses feine Betragen imponirte ihm vor Allem, immer wieder kommt er darauf zurück. Auf der Reise zum Hof des Shogun findet er, dafs die Lebensart der Japaner von dem geringsten Bauern bis zu dem gröfsten Herrn so artig sei, dafs man das ganze Reich eine hohe Schule aller Höflichkeit und guter Sitten nennen möchte.

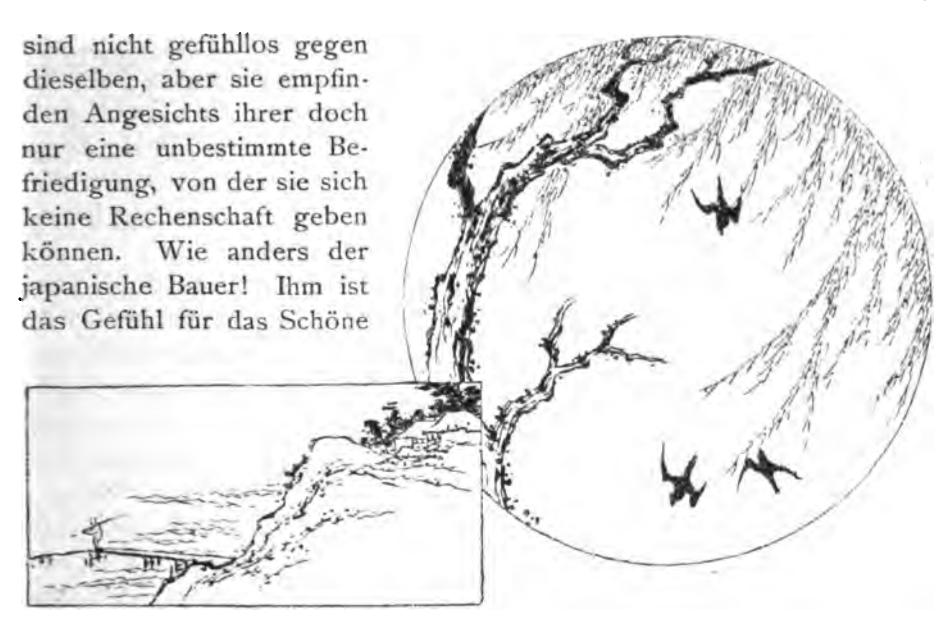
Auch der Schwede Karl Peter Thunberg, welcher nahezu ein Jahrhundert nach Kämpfer, ebenfalls als Arzt der holländischen Factorei zu Deshima die Japaner kennen lernte, urtheilt, dafs ihre guten Eigenschaften ihre schlechten überragen. Er lobt sie als thätig, enthaltsam, sparsam, rechtschaffen und muthvoll, kann ihnen aber den Vorwurf des Aberglaubens, des Stolzes und des Mifstrauens gegen Fremde nicht ersparen, welches letztere freilich oft begründet genug sei. Gerecht, stolz und muthig, sind sie unerbittlich gegen ihre Beleidiger. Rachsucht ist die Triebfeder vieler ihrer Handlungen, — ihr Zorn macht sich aber nicht unnütz nach Aufsen Luft, sie verschliefsen ihn in sich, bleiben äufserlich höflich gegen den Feind, warten aber unerschütterlich die Stunde der Rache ab, — ein Charakterzug, welchen wir auch als treibende Macht in der politischen Geschichte und in dem Drama des japanischen Volkes wiedererkennen werden.

Siebenzig Jahre später erwacht in dem Deutschen H. Maron, einem Begleiter der preufsischen Expedition nach Ostasien, die Begeisterung auf's Neue, mit welcher Kämpfer das japanische Volk gepriesen hatte. Zwischen zwei Besuchen in Japan lag sein Aufenthalt in China — hier hatte „Schmutz, Gestank, Betrug, unwürdiger und widerlicher Sklavensinn, gepaart mit unbegründetem Hochmuth", ihn abgestofsen, in der japanischen Welt umfing ihn wieder „höchste Reinlichkeit, Zierlichkeit, Gefühl für Schicklichkeit und Maafs, unverkennbare Würde und Selbstachtung".



Der Oesterreicher Baron von Hübner, welcher Japan besuchte drei Jahre, nachdem die Revolution von 1868 die Macht der Shogune hinweggefegt und das alte Kaiserhaus wieder in den Vordergrund gestellt hatte, fügt in seinem geschmackvoll geschilderten „Spaziergang um die Welt" den von seinen Vorgängern hervorgehobenen Vorzügen des japanischen Volkscharakters als feiner Beobachter die allgemeine Freude an der Natur hinzu. In Europa, bemerkt er treffend, bedarf das Gefühl des Schönen der Entwickelung durch Unterweisung. Unsere europäischen Bauern reden von der Fruchtbarkeit der Aecker, von dem Ueberflufs des Mühlen treibenden Wassers, vom Nutzwerth der Wälder, — aber nicht von den malerischen Reizen ihrer Gegend. Sie

sind nicht gefühllos gegen dieselben, aber sie empfinden Angesichts ihrer doch nur eine unbestimmte Befriedigung, von der sie sich keine Rechenschaft geben können. Wie anders der japanische Bauer! Ihm ist das Gefühl für das Schöne



Hütten am Ufer. — Windbewegte Trauerweiden und Schwalben. — Aus Isai's Entwürfen für Lackmaler u. A.

angeboren. Kann er es, so baut er seine Hütte am Rande eines Baches. Mittelst einiger geschickt vertheilter grofser Steine schafft er sich einen kleinen Wasserfall, dessen Geplätscher sein Ohr anheimelt. Am Ufer erhebt sich eine junge Kiefer, — er verbindet einige ihrer Zweige, trennt andere und beugt sie über sein Wässerlein. Daneben pflanzt er einen Kirschbaum, — steht dieser in voller Blüthe, so schwimmen der gute Mann und die Seinigen in Entzücken. Diese Liebe zur Natur spiegelt sich in dem gesammten Leben des Japaners wieder. Ihr verdankt er, dafs die Freude und der Geschmack an den Künsten kein Vorrecht des Wohlhabenden, sondern ein Gemeingut Aller. Wer zu arm ist, seine Hütte mit Kunstwerken zu schmücken, weifs sich doch zu entschädigen, indem er mit dem Auge und Herzen eines Künstlers seinen blühenden Kirschbaum, seine kleine Kiefer und seinen Wasserfall betrachtet, oder wenn ihm diese versagt sind, sich am Anblicke des Straufses von Feldblumen oder des blühenden Zweiges erquickt, die er in seinem Wassereimer neben sich stellt oder in einem geflochtenen Korbe an die Wand hängt. Frische Blumen gehören in Japan zur Lebensnothdurft auch des Aermsten.

An anderer Stelle bemerkt Hübner, dafs in Japan Alles lache, der Himmel, die Pflanzenwelt und die Menschen, — eine nicht minder feine Beobachtung, welche durch eine andere, nur scheinbar entgegengesetzte nicht eingeschränkt wird, auf welche wir oft noch zurückkommen werden. Der naivsten, kindlichen Freude an allen komischen



Netzke. Platte von Shibuitchi mit Silbereinlagen in einem Knopf von Elfenbein.

Vorgängen im Leben steht ein tiefes Anempfinden aller Erscheinungen der irdischen Vergänglichkeit in Natur und Menschenleben gegenüber. Beide Züge im Charakter des Japaners werden wir in ihren Kunsterzeugnissen auf das lebendigste ausgeprägt finden.

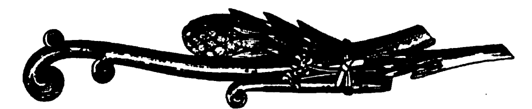
Aber nicht immer hat der Volkscharakter der Japaner so wohlwollende Beurtheiler gefunden. Georges Bousquet, ein im Jahre 1872 als juristischer Rathgeber bei der Neugestaltung des japanischen Justizwesens nach Japan berufener Franzose, hat über die Erfahrungen seines vierjährigen Aufenthalts im Lande zwei Bände veröffentlicht, in denen nur allzu oft die Selbstgenügsamkeit des geistvollen Parisers in funkensprühenden Vergleichen über die Japaner zu Gerichte sitzt. So vergleicht er das Privatleben der Japaner ihrem in der Geschichte erkennbaren politischen Leben und findet in beiden Züge des japanischen Klimas. Lange Perioden der Stille, der Schläfrigkeit, — plötzliches Erwachen, ungestüme Ausbrüche; eine natürliche Starre, durch Zuckungen unterbrochen; Geschmetter des Carnevals inmitten der Nebel des Spleen, — Alles bekundet ein Temperament ohne Gleichgewicht, Geister, die wie ballastlose Schiffe auf dem Meere treiben, träge Naturen, die sich nur ruck- und sprungweise fortbewegen; Hang zum Vergnügen und zu Ueberraschungen; Abneigung gegen andauernde Arbeit, plötzlicher Aufschwung, gefolgt von völligem Erschlaffen, viel Lebhaftigkeit, Intelligenz und Talent, wenig Grundsätze und kein Charakter. Gleich den Geifseln ihres Klimas hat ihre Energie langen Schlaf und unordentliches Erwachen."

Abgesehen von der Schiefe des prickelnden Vergleiches, — dessen unglückliche Wahl schon aus dem oben über die Gleichmäfsigkeit der Erndten Gesagten erhellt, — enthalten diese Auslassungen nur ein geringes Fünkchen Wahrheit. Um sich zu denselben aufschwingen zu können, hat Bousquet sich vorher gefragt: „Wo ist denn für die Japaner das Glück?" Die Sanftmuth der Sitten und die Höflichkeitsformeln der Sprache könnten uns verleiten, sie für sehr gesellig zu halten. Im Gegentheil! Nur Zusammenkünfte in politischen und geschäftlichen Angelegenheiten, nur ceremoniöse Besuche bei gewissen Anlässen, besonders zum Neujahrsfeste. Aber weder Bälle, noch Soiréen, noch etwas wie eine „réunion du monde." Jeder zieht es vor, für sich zu leben; was sollte er auch bei seinem Nachbar? was dieser bei ihm? Und gar die

leidige Quasi-Vielweiberei! die Abgeschlossenheit, die Sklaverei der Frau! Gar keine Galanterie! über die französische Phraseologie der Liebe zuckt der Japaner die Achseln u. s. w. — —

Mag die geringe Empfänglichkeit für „Pariser Leben“ immerhin zum Maafsstab für die gesellige Kultur und das Familienleben der Japaner genommen werden, das Ergebnifs des Abmessens wird aber ein anderes sein, sobald wir nicht geflissentlich dort die Licht-, hier die Schattenseiten allein herausheben. Um nur eine, im Vergleich mit dem häuslichen Leben vieler europäischen Grofsstädter strahlende Lichtseite des japanischen Familienlebens hervorzuheben, von welcher Bousquet nichts zu wissen scheint, sei hier daran erinnert, wie englische Frauen, die gewifs zuständigen Richter in Fragen des Kinderlebens, Japan das Paradies der Kinder genannt haben, wie kein japanisches Kind durch Schläge erzogen, wie das alltägliche Zusammenleben der Eltern mit den Kindern als das liebenswürdigste und hingebendste geschildert wird. „Dort ist für die Japaner das Glück“ — dürfen wir auf Bousquet's Frage antworten.

Auch J. J. Rein, welcher im Auftrage der preufsischen Regierung in den Jahren 1874 und 1875 Japan bereiste, schliefst sich der günstigen Meinung, welche man sich nach den älteren Berichten im ganzen Abendlande von dem japanischen Volkscharakter gebildet hat, im Allgemeinen an. Er gedenkt der Kindlichkeit, der harmlosen Zutraulichkeit, der Heiterkeit und der Geneigtheit zu kindlichen Spielen auf allen Altersstufen, der leichten Theilnahme, ja Begeisterung der Japaner für alles Neue, — Eigenschaften, die freilich durch Mangel an Stetigkeit und Ausdauer wenigstens in der höheren Gesellschaftsklasse beeinträchtigt werden. Dem Volke aber die vielen guten Eigenschaften neben den wenigen schlechten zuzusprechen, welche schon Thunberg aufzählt, ist auch Rein durchaus geneigt. Er wiederholt im Wesentlichen das Urtheil Thunberg's und erkennt in der natürlichen Heiterkeit und Unverdrossenheit, welche den gemeinen Mann auch bei schwerer Arbeit nicht verläfst, neben der Eintracht und Ruhe, womit alle Geschäfte im Haus und Feld verrichtet werden, eines der beneidenswerthesten Güter des japanischen Volkscharakters, wie wir in diesen Eigenschaften die Erklärung finden für jene unvergleichlichen Vorzüge zweckgemäfser, gewissenhafter und sorgfältiger Erfindung und Ausführung, welche auch die anspruchslosesten Arbeiten der japanischen Handwerker zu lehrreichen Vorbildern für uns machen.



Zierrath eines Schwerdtgriffes. — Junges Farrenkraut und Schachtelhalm.



Kinder mit einem Papierdrachen, auf welchem der Kopf des Buddha-Apostels Dharma gemalt ist.



Blick in ein japanisches Haus von der Gartenseite. Scene aus der Geschichte der Ronin. In der Mitte Kakogawa-Honzo, von Rikiya, dem Verlobten seiner Tochter tödtlich verwundet, beweint von seiner Frau Tonase und seiner Tochter Konami. Rechts Yuranosuke, der Vater Rikiya's, mit dem Plane des Schlosses Moranowo's, den ihm Konami's Vater als Mitgift übergeben hat, und O-Ischi, Rikiya's Mutter. Links Rikiya neben dem schneebeschwerten, von der Last befreit aufschnellenden Bambus, welcher dem Yuranosuke die List eingiebt, mit welcher er den Ronin das Schloss Moranowo's öffnen will (s. S. 35).

Die Wohnung.

Geistreiche Beobachter haben in der Wohnung des Japaners den baulichen Ausdruck finden wollen für einen uns in seiner Dichtung und Naturanschauung auffallenden Hang, stets der Vergänglichkeit alles Irdischen wehmuthvoll eingedenk zu sein. Aus dieser Stimmung heraus habe er sein Wohnhaus nur wie ein Wetterdach zu vorübergehendem Schutze, nicht wie den festgegründeten, Geschlechter überdauernden Mittelpunkt des Familienlebens gestaltet. Von anderen Europäern, welche länger in Japan gelebt haben, ist diese Auffassung in den Vorwurf gekleidet worden, das japanische Haus entbehre der Solidität und des Comforts, biete vor Allem ungenügenden Schutz gegen Kälte und Rauch. Mit dem Maafsstab europäischer Angewöhnung gemessen, mag das Wohnhaus des Japaners dieses Urtheil verdienen, anders aber wird es uns erscheinen, wenn wir uns in die Landessitten und althergebrachten Lebensgewohnheiten zu versetzen suchen. Wir finden dann, dafs der nächste Grund für die Eigenartigkeit der japanischen Wohnung in der Natur des Landes zu

suchen ist, und dafs sie dieser und denjenigen Anforderungen, zu welchen tausendjährige Gewöhnung im täglichen Leben geführt hat, in vollkommener Weise entspricht. Zweifel, dafs dem anders sei, müfsten schon durch die Erinnerung an den so hoch entwickelten, uns bei den bescheidensten Geräthen oft in Erstaunen setzenden Zweckmäfsigkeits-Sinn der Japaner erschüttert werden.

Für die Frage des Comforts kommt in Betracht, dafs der Japaner durchweg abgehärteter ist, als der Europäer; im Sommer lebt er am liebsten ganz im Freien, die winterliche Kälte ficht ihn wenig an, vor Allem hat er ein dringenderes Bedürfnifs nach frischer Luft. Was er von seinem Hause verlangt, ist Schutz gegen die Feuchtigkeit des Erdbodens, gegen die häufigen und starken sommerlichen Regen, Schutz gegen den Sonnenbrand und freiester Luftwechsel. Bei guter Witterung will er Licht und Luft durch keine Wände beschränken, sondern voll durch seine Wohnräume fluthen lassen. Dazu kommt noch die Erinnerung an häufige Erdbeben, welche es rathsam machen, den Bau nicht allzu fest mit dem trügerischen Grunde zu verbinden, und die Seltenheit guter Hausteine bei grofsem, freilich durch den Raubbau in den alten Wäldern rasch schwindendem Reichthum an trefflichen Bauhölzern.

So kommt der Japaner dazu, sein Haus unabhängig vom Boden hinzustellen, die hölzernen Pfosten nicht in die Erde einzurammen, wohl aber sie durch untergelegte roh behauene Steinblöcke — *Dodaishi* — vom feuchten Grunde abzusondern, und statt die Wohnungen zu unterkellern, erhebt er sie pfahlbautenähnlich um mehrere Fufs über den Erdboden. Die Pfosten werden durch Querbalken, welche unten die Bretterlagen des Fufsbodens, oben das Dachgebälk tragen, verbunden. Zwischen den unteren Querbalken und besonderen, etwa sechs Fufs über ihnen eingesetzten Querbalken, den *Kamoi*, gleiten in Rinnen bewegliche Schiebewände, die *Shoji*. Ein Verband mittelst diagonaler Sparren findet sich nicht; die senk- und wagerechten Balken sind auf das sorgfältigste in einem eigenartigen Feder- und Nuth-Verbande zusammengefügt, welcher unseren geschicktesten Möbeltischlern Ehre machen würde. Das schwere, mit Ziegeln, Stroh oder Schindeln bedeckte und im letzteren Falle bisweilen mit schweren Steinen nach Schweizer Art belastete Dach ragt, um den Regen abzuleiten, weit über die Umfassungswände vor. Unter dem Ueberhang zieht sich in der Regel an allen freistehenden Seiten, mindestens aber an der Gartenseite, in gleicher Höhe mit dem Fufsboden der Zimmer ein verandaähnlicher Umgang hin, der im Sommer durch Herausnahme der *Shoji* die anstofsenden Stuben zu vergröfsern gestattet, im Nothfalle, des Nachts und zur Winterszeit durch Einsetzen äufserer Schiebewände — *Amado* — abgesperrt werden kann.

Den Umfassungswänden entsprechend wird der etwa einen Meter hohe Raum zwischen dem Erdboden und dem Bretterboden des Hauses bisweilen durch eine Verschalung oder durch Füllmauern abgeschlossen, ohne jedoch für wirthschaftliche Zwecke nutzbar gemacht zu werden; unterhalb des Umganges aber bleibt er stets offen und läfst so die pfahlbauartige Anlage des japanischen Hauses deutlich hervortreten. Diese wird selbst bei gröfseren, palastartigen Gebäuden noch dadurch bekräftigt, dafs man mit Vorliebe in ein seichtes, mit Lotos oder blauen Schwertlilien dicht bestandenes Gewässer hinausbaut oder einen den Garten durchrieselnden Bach unter dem Hause oder der Veranda fortleitet.

Dem offenen Raum unter der Veranda fällt in geschichtlichen Erzählungen und Romanen oft eine bedeutsame Rolle zu. Dort verbirgt sich — in der Geschichte von den treuen *Ronin* — der Späher des bösen Daimio Moranowo, um den getreuen Yuranosuke zu belauschen, als dieser auf der Veranda des Theehauses den Brief der Wittwe seines Herren liest, und durch die Fugen des Bretterbodens stöfst Yuranosuke sein Schwert dem darunter kauernden Verräther in den Rücken. Wie das japanische Haus von innen durch das Einsetzen hölzerner Läden zwischen dem Dachrande und der Veranda völlig abgesperrt wird, veranschaulicht uns die Schilderung des Rachezuges der Ronin in demselben volksthümlichen Buche. Die Umfassungsmauern des Schlosses Moranowo's sind überstiegen, die Wächter überrumpelt, und die Verschworenen stehen vor dem rings verschlossenen Wohngebäude, ohne eine schwache Stelle in der langen Reihe der hölzernen Läden entdecken zu können. Da läfst Rikiya, der junge Sohn des Führers der Verschworenen, ungespaltene Bambusstangen durch starke Schnüre in Bogen spannen und die Enden derselben in die oberen und unteren Laufrinnen, in welchen die *Amado* gleiten, einfügen. Im selben Augenblick werden alle Sehnen durchschnitten, die Bambusstangen sprengen durch ihre Schnellkraft die Balken der oberen und der untern Laufrinnen auseinander. Die ganze Reihe der Läden fällt mit lautem Klatsch zu Boden, und die Rächer dringen ein, den Mörder ihres Herrn zu suchen.



Von der Veranda führen hölzerne Stufen herab, und auf einer hölzernen, schmalen und steilen Treppe steigt man in das obere Geschofs, welches auf manchen Häusern, durchweg von kleinerem Grundrifs als das Erdgeschofs, daher erheblich gegen dieses zurücktretend, sonst aber von ähnlicher

Bauart, mit weit vorkragendem Dache und freiem Umgang unter demselben angelegt ist. Ein verdeckter in der Höhe des Fufsbodens der Veranda fortlaufender Gang führt zu dem aufserhalb des Hauses liegenden Abort, dessen Lage in den Garten-Ansichten durch das grofse Wassergefäfs mit dem Schöpflöffel zum Begiefsen der Hände und das daneben in einem Ringe hängende Tuch zum Abtrocknen angedeutet zu werden pflegt.

Der Grundrifs des gewöhnlichen Hauses ist meistens ein einfach rechteckiger; häufig aber wird ihm in Folge von Zufälligkeiten des Bauplatzes oder besonderer Bedürfnisse des Erbauers durch vor- oder rückspringende Theile gröfsere Mannichfaltigkeit gegeben. Die innere Gliederung entbehrt schon deswegen eines durchschlagenden Einflusses auf die äufsere Gestaltung, weil sie als eine feste gar nicht besteht und durch Herausnahme der inneren Schiebewände — *Fusuma* — die einzelnen Zimmer beliebig zu gröfseren Gemächern vereinigt oder durch neu eingesetzte leicht in kleinere Räume abgetheilt werden können.

Der Grundrifs der Zimmer wird in seinen Maafsen durch die Gröfsen-Einheit der Matten bestimmt, mit denen der Fufsboden belegt zu werden pflegt. Diese Matten — *Tatami* — sind durchweg Rechtecke von 3 zu 6 *Shaku*, etwa 1 zu 2 Meter Seitenlänge. Je nachdem der Fufsboden, um völlig bedeckt zu sein, 3, 6 oder mehr Matten der Einheitsgröfse erfordert, spricht man von Zimmern von 3, 6 oder mehr Matten. Dieses Einheitsmafs des Grundrisses wirkt wieder auf die übrigen raumabschliefsenden Bestandtheile, und hieraus folgt, dafs die meisten der zur Erbauung eines Hauses erforderlichen Holztheile, zunächst alle Schiebewände nach bestimmten Maafsen zugeschnitten von den Zimmerleuten auf Lager gehalten werden können, ein Umstand, welcher den raschen Aufbau der durch Feuer zerstörten Stadttheile wesentlich erleichtert.

Die Zimmer-Matten werden meistens aus einer gemeinen, auf sumpfigem Boden angebauten Binsenart, Juncus effusus, geflochten, deren Mark auch als Docht in Kerzen und Lampen dient. In einigen Gegenden liefern Cypergräser den Stoff, für gewöhnlichere Matten auch Reisstroh und Rohrkolben. Die Kanten der Matten werden an den Langseiten mit einem Streifen schwarzen, bisweilen weifs gemusterten Gewebes eingefafst und die Matten so geordnet, dafs stets die Ecken zweier Matten inmitten der Langseite einer dritten Matte zusammentreffen. Da die Matten drei bis vier Centimeter dick mit grobem Zeug oder Strohgeflecht unterpolstert werden, halten sie die von unten eindringende Kälte ab und bieten eine saubere und weiche Gehfläche, auf welcher der Fufs einer festen Bekleidung nicht bedarf, daher die Sandalen oder hölzernen Sockel, welche man auf der Strafse trägt, am Eingang in das Haus oder Zimmer zurückgelassen werden.





Thürgriff — Hikite — Rand mit Flechtmuster, in welches Wappen (Pawlonia) eingestreut sind. In der Vertiefung eine Gartenhütte mit Strohdach, rechts oben über Wolken ein Wasserfall.

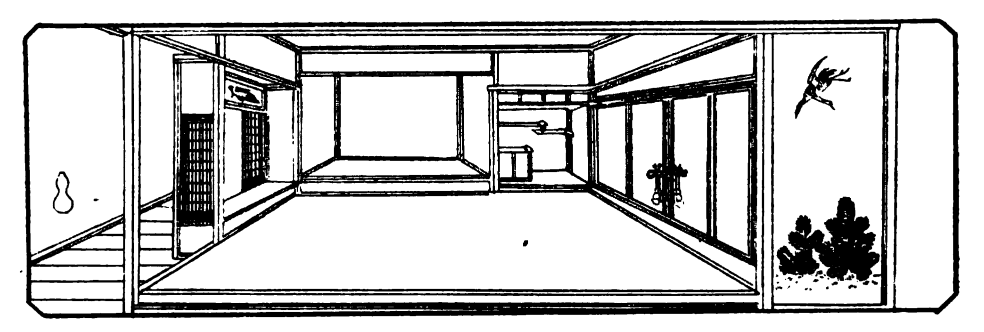
Die niedrigen Zimmer werden nach dem Innern des Hauses zu durch verschiebbare leichte Wände, die *Fusuma*, umgrenzt, welche aus hölzernen, beiderseits mit starkem Papier überzogenen Rahmen bestehen. Um das Anfassen der Schiebewände zu erleichtern, sind in dieselben flache, vertiefte, einer kleinen Schüssel vergleichbare metallene Griffe — *Hikite* — eingesetzt. Diese sind meist aus dünnem Blech getrieben, bisweilen aus stärkeren Metallstücken gearbeitet, ciselirt oder tauschirt, immer aber mit hübschen Zierrathen geschmückt. Letztere bestehen meist aus einfachem Pflanzenwerk, dem häufig Wappen eingestreut sind. Feinere Darstellungen, wie sie die obenstehende Abbildung zeigt, sind, der Entfernung des Griffes vom Auge entsprechend seltener und bedeutsamen Bildern aus der Sage oder Geschichte, wie sie uns in den Schwertzierrathen begegnen, wird hier an untergeordnet dienender Stelle kein Raum gegeben. In reicheren Häusern hängt wohl auch eine dicke seidene Schnur mit schwerer Quaste zu leichterer Handhabung der Schiebewand von den metallenen Griffen herab.

Fenster in unserem Sinne fehlen dem japanischen Hause. Ihre Stelle vertritt das durchscheinende weifse Papier, mit welchem die äufseren Schiebewände, die *Shoji*, von aufsen über einem Gitterwerk aus Holzstäben beklebt sind. Wenn Abends bei Lampenlicht die im Innern des



Vergnügte Abendgesellschaft als Schattenbild auf den Shoji.

Hauses sich bewegenden Menschen ihre Schatten auf die papiernen Schiebewände werfen, bieten sich den draufsen Vorübergehenden allerlei lustige Schattenspiele. Die Maler bedienen sich solcher Schattenbilder gern zu allerlei komischen Wirkungen, aber auch das Kunsthandwerk weifs von der Silhouette vielfach ansprechenden Gebrauch zu machen.



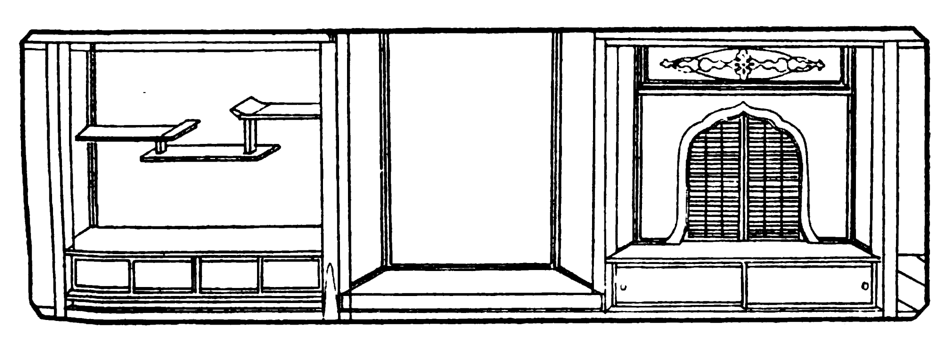
Blick in ein Zimmer: Geradeaus an der festen Wand links das Tokonoma, rechts das Chigai-dana. Zur Linken die Veranda mit theilweis geöffneten Shoji und einer niedrigen Bank. Zur Rechten die geschlossenen Fusuma mit quastenbehangenen Hikite. (Wie die ff. Abb. aus einer japanischen Anleitung zur Einrichtung von Wohnungen.)

Nicht immer sind alle vier Wände eines Zimmers beweglich; in manchen ist die eine, eine Aufsenwand, fest und auf einem Bambus- oder Lattengerüst mit Putz beworfen, seltener gemauert. An dieser festen Wand liegt ein alkovenartiges, um 6 bis 10 Centimeter über dem Boden des Zimmers erhöhtes, etwa einen Meter tiefes Gelafs, welchem als *Tokonoma* eine wichtige Rolle in dem häuslichen Leben des Japaners zufällt. Dieses *Tokonoma* nimmt nicht die ganze Wand ein. Es läfst Raum für einen kleinen, *Chigai-dana* genannten Alkoven, welcher durch Börter zur Aufbewahrung von allerlei Gefäfsen und Geräthen hergerichtet oder durch hölzerne Schiebethüren ganz oder theilweise schrankartig abgeschlossen werden kann.

Durchbrechungen der Wand neben dem *Tokonoma* sind nicht selten, haben aber weniger den Zweck unserer Fenster, das Zimmer zu beleuchten oder freien Ausguck zu gestatten; sie erscheinen vielmehr als decorative Oeffnungen, durch deren Gitterwerk man sich des Blickes auf einen dicht am Hause wachsenden Kirschbaum in seiner Blüthenpracht, auf eine Fächerpalme oder einen anderen Zierbaum erfreuen will, oder sie wirken als Rahmen für einen Fernblick, als dessen sehnlichster Zielpunkt der schöne Kegel des Fuji-Berges gilt. Ihre Gestalt ist eine wechselvolle, bald kreisrund, bald eckig, bald wie eine buddhistische Tempelpforte mit einem Kielbogen auf gespreizten Schenkeln. In der Zierkunst werden diese Gucklöcher mit den hinter ihnen sichtbaren Blüthenbäumen zu selbständigen Motiven, mit denen angedeutet wird, dafs wir uns in einem Innenraum be-

finden. So ist z. B. auf einem schönen Stichblatt der Hamburgischen Sammlung die Oertlichkeit eines aus Büchern, einer Brille und einem blühenden Busch in einer wogenden Bronzevase zusammengestellten Stilllebens durch das darüber angebrachte Rund mit dem Blick auf einen blühenden Mumebaum bezeichnet, während die Rückseite derselben Platte uns mit einem schilfumwachsenen Brettersteg in's Freie führt.

Ein anderes Mittel, einen Vorgang in das Innere eines Hauses zu verlegen, findet der Zierkünstler in der Andeutung einer Wand, deren stellenweis abgefallener Putz das ihm Halt gebende Bambusgitter frei gelegt hat. Oft deutet er damit zugleich die Verlassenheit eines Ortes, die Armuth seiner Bewohner an. In diesem Sinne erhält das von Goncourt geschilderte Stichblatt seiner Sammlung tiefere Bedeutung; die schwarzen Grillen der Schauseite sind nicht einem zerbrochenen Käfig entflohen, sie beleben die zerfallende Innenwand eines ärmlichen Hauses, während im Gegensatz hierzu die Rückseite uns mit der umwölkten Mondsichel und dem wirbelnden welken Laub in's Freie führt.

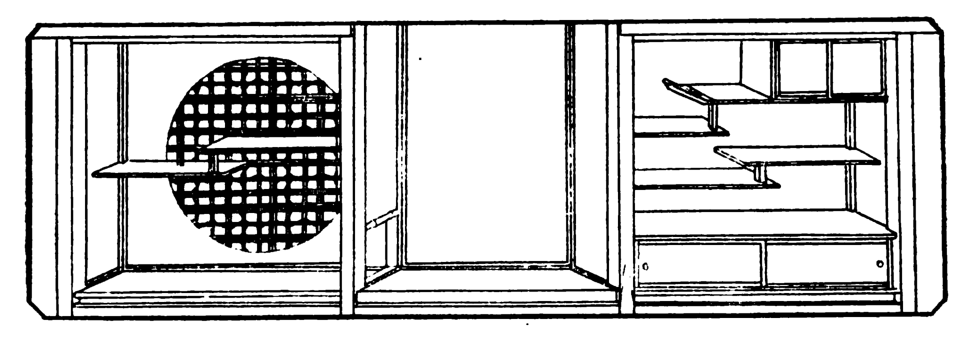


Blick auf ein Tokonoma; zur Linken das Chigai-dana mit Börtern, welche ihren Namen „usu kasumi-dana" daher tragen, weil man sie mit der conventionellen Darstellung von Nebelstreifen in der japanischen Zierkunst vergleicht; zur Rechten ein dritter, als Platz zum Schreiben benutzter Alkoven mit Kielbogen-Fenster.

Das *Tokonoma* ist der geweihte Platz, auf welchem bei gottesdienstlichen Verrichtungen die Bildnisse der verehrten Gottheiten und die Tischchen mit Opfergaben aufgestellt werden. An seiner Rückwand befestigt man jeweilig das dem Bildervorrath des Hauses, dem besonderen Anlafs gemäfs entnommene Hängebild; hier stellt man in Vorbereitung der feierlichen Theegesellschaft vor dem bedeutsam gewählten Gemälde die Vase mit kunstvoll geordneten Blüthenzweigen und das Räuchergefäfs auf. In ihm standen in der ritterlichen Zeit Japans das lackirte Schwertergestell für die Lieblingsschwerter des Hausherrn, die wappenbemalten Kasten mit seiner Rüstung, der Bogen und der Köcher mit den gefiederten Pfeilen.

Die Börter in den Nischen seitlich vom *Tokonoma* sind auf ab-

sonderliche Art angeordnet; nicht wie bei unseren Schränken ist der Raum mit parallelen Brettern gleicher Längen abgetheilt, sondern in launischem Wechsel sehen wir die Börter oft nur einen Theil der Breite und Tiefe einnehmen, ihre freien Enden auf Bambusstäbe oder quer eingefügte Brettchen sich stützen oder durch Stäbe an den darüber befindlichen Börtern hängend festgehalten. Auch ist ihre Form nicht immer die rechtwinklige, sondern oft eine freie Ecke stumpf abgeschnitten. Mag das Regellose in solchen Anlagen sich schwer zu dem symmetrischen Aufbau fügen, den der Einflufs der Baukunst auf unsere Schrankmöbel diesen aufnöthigt, so ist doch nicht zu verkennen, wie sehr die freiere japanische Anordnung der Börter einer malerisch gefälligen Gruppirung der Schaugeräthe und Gefäfse besonders dann zu Statten kommt, wenn diese nicht zu Paaren oder in ganzen Sätzen vorhanden sind.

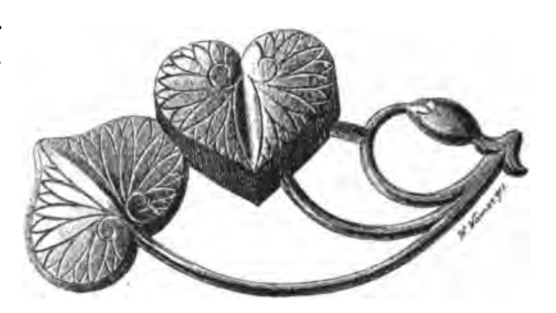


Tokonoma zwischen zwei Chigai-dana, von denen dasjenige zur Linken eine runde vergitterte Fensteröffnung, dasjenige zur Rechten „Nebelstreifen-Börter" zeigt.

Das in allen Theilen sichtbare Balkenwerk der Zimmer bleibt nicht nur in den einfachen Häusern unbemalt. Je wohlhabender der Besitzer, desto gröfsere Sorgfalt wird der Auswahl schöner Hölzer zugewendet. Selten begegnet man schwarz lackirtem, mit Metall beschlagenem Balken- und Rahmenwerk. Da der Fufsboden stets mit Matten belegt wird, besteht er nur aus schlichten Bohlen gewöhnlichen Holzes, die Verschalung der niedrigen Decken aber besteht oft aus kostbaren schön gemaserten Hölzern. Ueber die Tragbalken werden leichte Latten befestigt und auf diese von oben her die Bretter so genagelt, dafs die Maserung des einen mit derjenigen des anstofsenden Brettes ein zusammenhängendes, nur durch die Latte getrenntes Muster bildet. Im Hinblick auf diesen Zweck pflegt man die Bretter, in welche die Stämme zersägt werden, ihrem natürlichen Zusammenhang gemäfs in Blöcken aufzuschichten und zu bewahren. In bescheideneren Häusern erhält die Zimmerdecke eine lichte Tünche oder einen Ueberzug hellfarbigen Papiers.

Zu den Eigenthümlichkeiten der *Cha-noyu* gehört unter Anderem, dafs den für diese Theegesellschaften hergerichteten Räumen durch Anwendung nur entrindeter, ihrer Aststummel nicht beraubter, bisweilen gar noch mit der Rinde versehener Stämme das Aussehen alterthümlich ursprünglicher Bauwerke gegeben wird.

Besonders der *Toko-bashira* genannte Pfosten, welcher das *Tokonoma* vom *Chigai-dana* trennt, pflegt in den *Cha-noyu*-Zimmern und dieser Sitte folgend auch in anderen Räumen des Hauses als ein unbehauener Stamm der Urhütte aufgerichtet zu werden. Je geringere Mühe aber auf seine Bearbeitung, desto gröfsere wird auf die Auswahl eines möglichst seltsam gewundenen, knorrigen Baumes verwendet. Die Stelle, wo der über dem *Chigai-dana*, aber nicht über dem höheren *Tokonoma* fortlaufende *Kamoi*-Balken mit dem *Toko-bashira* verbunden ist, pflegt an letzterem durch einen metallenen Nagel in Form eines Wappens, einer Blume, eines Kranichs, einer fliegenden Gans oder Fledermaus bezeichnet zu sein. Aehnliche Nägel, *Kazari-Kugi* genannt, zieren auch die *Kamoi* an ihren Verbindungen mit den Pfosten, ohne jedoch structive Bedeutung zu haben.



Bronzener Nagelkopt in Gestalt eines Zweiges der Awoi-Pflanze (Asarum caulescens). Vom Schlosse zu Himedji.

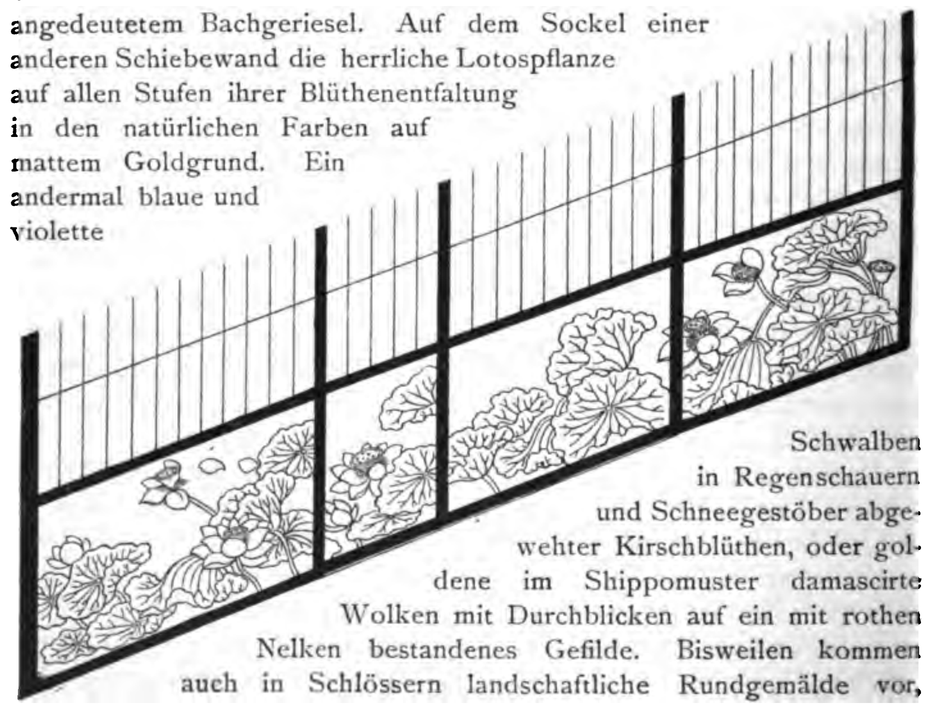
Am *Toko-bashira* wird häufig ein nur für diese Stelle bestimmtes Zierstück, das *Hashira-Kakushi* d. h. der Pfosten-Verberger, aufgehängt, ein langes schmales Brett oder ein Streifen Seidenzeug, der einem ganz schmalen *Kakemono* mit nur einem *Kaze-obi* gleicht. Diese Zierstücke sind mit Malereien, meist Pflanzen- und Blumenstücken geschmückt, die Holzplatten oft sehr schön incrustirt und bisweilen unten mit Haken versehen, an denen ein blumengefüllter Korb aufgehängt werden kann. Auch sonst ist der *Toko-bashira* der vornehmste Platz im Zimmer zum Aufhängen der mit frischen Blüthen oder Zweigen, der Jahrzeit oder festlichem Anlafs gemäfs sinnig gefüllten Hängevase.

Die feste Wand des *Tokonoma* wird auf das sorgfältigste abgeputzt. Durch Mischung mit farbigem Sand, Mengen mit kleinen grauen und weifsen Kieseln, mit kleinen zerstofsenen Muschelschalen, mit kurz geschnittenen Hanffasern, durch Stäuben von Eisenfeilspänen auf die noch nasse Kalkschicht oder durch Tünche wird dem Putz ein schlichter neutraler Ton gegeben, welcher als Hintergrund der Bilder, der blumengefüllten Vasen und anderer Schaustücke auf's beste wirkt.

Das Papier, mit welchem die Wände beklebt sind, ist leicht und anspruchslos gemustert, bisweilen mit Goldpuderwolken, deren Zwischenräume leichte Streumuster füllen.



In reichen Häusern ist es nicht selten ganz vergoldet. Von hübscher silberartiger Wirkung ist der gepulverte Glimmer, mit welchem die mit einem farblosen Klebstoff vorgedruckten Muster bisweilen bestreut werden. Was in neuerer Zeit von reicher und schwerer gemusterten japanischen Tapeten zu uns kommt, ist durchweg für den europäischen Markt und in einem Mischgeschmack gemustert, für den in dem japanischen Hause alten Schlages kein Platz ist. Nur ausnahmsweise zeigen uns ältere Bilder japanischer Wohnräume auf den papiernen Wänden Malereien, und immer halten sich diese in bescheidenen Grenzen. Auf dem nicht mit durchscheinendem Papier beklebten Sockeltheil der Fensterwand sehen wir z. B. in Tuschmalerei flott hingeworfene Blätterrosetten des Löwenzahns oder sich eben aufrollende Schnecken eines Farrenkrautes zwischen leicht angedeutetem Bachgeriesel. Auf dem Sockel einer anderen Schiebewand die herrliche Lotospflanze auf allen Stufen ihrer Blüthenentfaltung in den natürlichen Farben auf mattem Goldgrund. Ein andermal blaue und violette



Schwalben in Regenschauern und Schneegestöber abgewehter Kirschblüthen, oder goldene im Shippomuster damascirte Wolken mit Durchblicken auf ein mit rothen Nelken bestandenes Gefilde. Bisweilen kommen auch in Schlössern landschaftliche Rundgemälde vor,

deren Darstellungen von einer *Fusuma* auf die anstofsende übergehen.

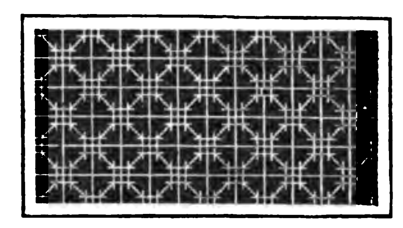
Zwischen dem die obere Laufrinne der Schiebewände enthaltenden *Kamoi*-Balken und der gedielten Decke der Zimmer zieht sich eine Art Fries über den Wänden hin. Um der Luft freien Durchzug zu gestatten, ist dieser Fries oft mit *Ramma* genannten hölzernen Fülltafeln ausgesetzt, deren Durchbrechungen bald als vollrundes Schnitzwerk ausgearbeitet, bald nur in der Art von Schattenrissen aus Füllbrettern gesägt sind. Den für die Verzierung dieser *Ramma* geigneten Motiven haben japanische Künstler besondere Bücher gewidmet. Handelt es sich um einen durch Aussägen einer Holztafel herzustellenden



Ramma mit einer Holzfüllung, in welcher die über schäumenden Wellen aufgehende Sonne und ein Kranich ausgesägt sind. Bei auffallendem Licht erscheint die Zeichnung dunkel, bei durchfallendem Licht hell auf dunkelem Grund.

Schattenrifs, so ist das Motiv, wenn es klar bleiben soll, natürlich in gröfster Einfachheit wiederzugeben und zu berücksichtigen, dafs die ausgesägten Einzelheiten der Darstellung durch feste Stege von einander gesondert werden, damit der Zusammenhang der Holzplatte nirgend durch zu grofse Löcher unterbrochen werde. Als Motive sind vor anderen beliebt das Bild eines Kranichs, der über schäumenden Wellen fliegt, Schmetterlingsschwärme, Fohovögel mit langnachflatterndem Schwanze, Kranichflüge in langgestrecktem Zuge, ein fliegender Kukuk neben dem umwölkten Mond, Kiefern nebst blühenden Mumesträuchen und beschneiten Bambusen, über denen die Sonne des neuen Jahres hinter Wolken aufsteigt. Wie geschickt der japanische Künstler ein für die gestreckte Friesform der *Ramma* geeignetes Landschaftsmotiv zu benutzen weifs, zeigt unter Anderem ein Schnitzwerk, welches Morse in der Stadt Yatsushiro sah. Dasselbe zeigte eine ländliche, über schilfbewachsene Felder fortgeführte Wasserleitung aus Röhren von gespaltenem Bambus, welche von knorrigen alten Stämmen und gabelig zusammengebundenen Rohrstäben gestützt, das Wasser leiten und über das Feld ergiefsen. Auch zum Fries geordnete Geräthe, so die von

Momotaro eroberten Schätze als Sinnbilder des Reichthums und im Gegensatze dazu die Attribute des guten Sohnes Moso, Bauernhut, Hacke und Bambusspargel, als Sinnbilder tugendhafter Armuth. — In anderen Fällen bestehen die *Ramma* aus einem feinen Gitterwerk, welches aus dünnen Stäben mit unvergleichlicher Genauigkeit zusammengesetzt ist, als Flechtmuster, als Mäander und zu allen übrigen geradlinigen Mustern, welche in der japanischen Flächenverzierung vorkommen.



Gitterförmige Ramma aus leichten Holzstäben.

Bei geschlossenen Schiebethüren ist der Anblick des japanischen Hauses von der Strafsenseite ein wenig einladender. An den Häusern Unbemittelter ist nicht einmal immer der Eingang als solcher gekennzeichnet; man betritt das Haus, wo eben die zurückgeschobenen Schiebethüren eine Oeffnung darbieten. Behäbigere Häuser sind bisweilen mit schwingenden Doppelthüren zwischen festen Pfosten, über denen ein kleines Regendach vorspringt, ausgestattet. Die Wohnungen Reicher pflegen dem Lärm und Staub der Strafse entrückt inmitten von Gärten zu liegen, welche man durch einen Thorweg betritt, der am Ende eines von den Bretterwänden oder Bambuszäunen der Einfriedigung nach innen vorspringenden offenen Vorplatzes liegt.

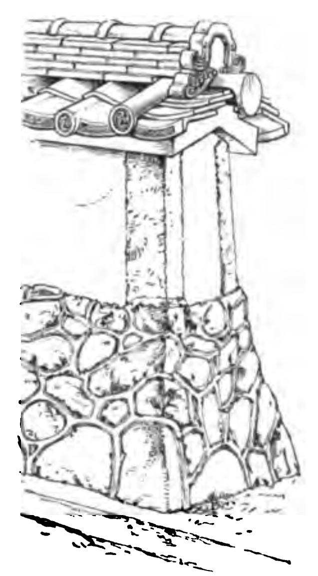
Eine reiche architektonische Durchbildung ist dem Dache zu Theil geworden. Schornsteine fehlen, da der Rauch, wie bei den strohgedeckten norddeutschen Bauerhäusern, nur durch eine an den Giebelseiten unter dem First angebrachte Oeffnung abzieht. Aeufserst mannigfach ist die Schweifung der Dächer und die Anlage ihrer Firste. Um den Krümmungen folgen zu können, werden die Schindeln als ganz dünne biegsame Brettchen mit Bambusnägeln oft zu fufsdicken Schichten auf die Dachlatten genagelt oder man belegt das Dach mit einer sehr dicken Strohschicht, aus welcher durch theilweises Scheeren die gewünschte Schweifung ausgeschnitten wird. Die Firste dieser Strohdächer zeigen in den verschiedenen Provinzen unterschiedliche Anlagen, wobei nicht selten eine das dreieckige Rauchloch aufnehmende gesonderte Bedachung sich den First entlang zieht. Bald ist dieser Firstaufsatz mit Brettern verschalt, auf deren oberster Stofsfuge ein an den Enden aufwärts geschweifter Balken lagert, welcher durch sattelartig aufgesetzte Xfömige Kreuze mit der Verschalung fest verbunden ist. Bald ist er mit der Länge nach dicht aneinander gelegten Bambusstäben bedeckt, welche durch quergelegte Bänder von Bambus oder Baumrinde zusammengehalten werden, denen wieder der Länge nach in Zwischenräumen gelegte Bambusstäbe gröfseren Halt geben.

Bald ist auch der Aufsatz dick mit Stroh bedeckt, über welches Matten gebreitet oder dicke, festgebundene und mit Rinde belegte Strohgarben sattelartig quergelegt sind. Bald erhält er eine besondere Bedachung aus gebogenen Ziegeln von gebranntem Thon.

Bisweilen ist auch der First, mit Ausnahme eines nur die Mitte einnehmenden Aufsatzes zum Abzug des Rauches, seiner ganzen Länge nach flach abgedeckt und mit Erde beschüttet, in welcher Lilien, blaue und weiſse Iris und andere schönblühende Stauden üppig gedeihen. Auch die alten Strohdächer gewöhnlicher Häuser erhalten oft durch dicke Moospolster, zwischen denen Schwertlilien wuchern, einen malerischen Schmuck, welcher das Stroh zugleich gegen die Entzündung durch Flugfeuer schützt.

Die Ausbildung der Thonziegel für die Dächer ist in Japan so weit gediehen, wie bei keinem anderen Volke, vielleicht nur die Chinesen ausgenommen.

Die am häufigsten vorkommende Form, welche den Namen *Hon-gawara* oder „ächter Ziegel" führt, besteht aus zwei Arten von Ziegeln; die eine Art, von flach S-förmig geschwungenem Durchschnitt, wird so gelegt, daſs die abwärts gebogene Kante des einen Ziegels über die aufwärts gebogene des benachbarten Ziegels greift, und die andere Art, von halbwalzenförmigem Durchschnitt, wird in Reihen über die Fugen jener flachen Ziegel gedeckt. Dieser Wechsel flacher und als dicke Rippen vorspringender Ziegel giebt den so gedeckten Dächern eine ebenso kräftige Gliederung, wie er den Regen zweckmäſsig ableitet, dies um so sicherer, als alle Fugen der in eine Schlammschicht auf einer Unterlage von Holzschindeln gebetteten Ziegel mit weiſsem Mörtel sauber verstrichen werden.



Abschluſs einer mit Ziegeln gedeckten Hof-Mauer zu Kiku Uji bei Kioto. Am Stirnziegel des Firstes Wellen; an den Traufziegeln das Tomoye-Mon (Wellen-Wappen).

Eine andere, in Yedo viel benutzte Art der Ziegel, die *Yedo-gawara*, verbindet die flachen und die halbwalzenförmigen Ziegel der „*Hon-gawara*" zu einem Stücke, indem diese an einer Langseite jener gleich von vornherein festsitzen.

Diejenigen Ziegel, welche an der Dachtraufe entlang als die ersten gelegt werden, zeigen in flachem Relief verzierte umgebogene Ränder, an den flachen Theilen der *Hon-gawara* in Gestalt schmaler, der Schweifung des Ziegels folgender Friese, an den halbwalzenförmigen Theilen in Gestalt voller Kreise, welche mit

dem Familienwappen des Hausbesitzers oder bei Tempelbauten mit dem Wappen des Stifters verziert zu sein pflegen.

Die Möglichkeit, aus dem Wappen eines Stirnziegels auf den Bau zu schliefsen, dessen Bedachung dieser angehörte, hat dahin geführt, den alten Ziegeln von geschichtlich merkwürdigen Gebäuden, von den Palästen berühmter Helden oder von hochverehrten Tempeln eine vielseitige Bedeutung im japanischen Kunsthandwerk zu geben.

Besondere Bücher beschäftigen sich mit der Kennerschaft alter Ziegel, die natürlich auch ein begehrter Gegenstand der Sammellust japanischer Liebhaber sind. Schon im Jahre 1799 hat ein unter dem Titel *Ko-ga-fu-ki* erschienenes Buch Abbildungen und Beschreibungen alter Dachziegel gebracht und ein im Jahre 1838 unter dem Titel *Sin Kan ga-tau du* in Japan veröffentlichtes Werk beschäftigt sich gar mit den Ziegeln der alten chinesischen Kaiser-Dynastien Tsin und Han, von denen jene im Jahre 255 v. Chr. Geb. zu herrschen begann, diese im Jahre 220 unserer Zeitrechnung erlosch. Zahlreiche Abbildungen alter chinesischer, meistens mit Inschriften in alterthümlichen Zeichen bedeckter Ziegel begleiten den Text.

In der Zierkunst, besonders auf den Stichblättern, deuten Trümmer von Dachziegeln, welche an dem aufgeprefsten *Mon* oder an Inschriften kenntlich sind, auf die Vergänglichkeit aller irdischen Macht und Gröfse. Wie ein alterthümlicher und gar ein vom Dache eines in grauer Vorzeit als Kriegsheld oder Dichter hervorragenden Mannes stammender Ziegel, wenn ein in seiner Höhlung wurzelndes schönblühendes Gewächs dem Gedanken an das Vergängliche im Menschenleben die Freude an der in ewiger Jugend neu erblühenden Natur gesellt, einen zu sinnvoller Betrachtung reizenden Anblick gewährt, dieser Vorstellung vermag auch ein Abendländer zu folgen. Da aber nicht Jedermanns Mittel den Besitz so seltener Alterthümer gestatten, haben Töpfer und Erzgiefser die alten Dachziegel als Motiv für Blumenbehälter oft benutzt.

Auch bei den Ziegeldächern wird der First stattlich ausgebildet, oft zu einer aus mehrfachen Lagen halbrund gebogener Ziegel geschichteten, durch Mörtel gefestigten und an den Giebelenden durch besonders geformte Stirnziegel abgeschlossenen schweren Masse. Diese Stirnziegel sind bisweilen mit Masken verziert oder sie zeigen ein stilisirtes Wellenornament. Oft zieren auch aus dem Mörtelputz an Ort und Stelle modellirte wogende Wellen, welche gegen die Giebel zu spritzend aufwallen, die ganze Länge des Firstes. Vielleicht leitete hierbei den Künstler ein Gedanke an sinnbildlichen Schutz vor dem Feuer. Bei den Strohdächern, wo die Wasserwelle sich nicht darstellen läfst, schneidet man oft in gleichem Sinne aus der Stirn des dicken, den First bildenden Strohpolsters das chinesische Schriftzeichen

für „Wasser“ vertieft heraus und hebt es durch schwarze Ausmalung. Möglicherweise, wenn nicht tiefere religiöse Vorstellungen zu Grunde liegen, erklärt sich aus diesem Brauch auch die häufige Darstellung wogenden Wassers an dem Gebälk der Tempel und in den Bronzebeschlägen, mit welchen die Enden ihrer Pfosten und Balken vorgeschuht zu werden pflegen.



Hölzerne Tempelsäule in einer bronzenen Kapsel mit Wellenverzierung.

Die bedeutsame Ausbildung des Daches in der japanischen Baukunst macht sich auch sonst noch mannigfach geltend. Mauern zum Abschlufs von Gärten und Gehöften erhalten eine ausgebildete Bedachung aus Ziegeln, hölzerne Strafsenlaternen werden mit einem alle Bestandtheile des Hausdaches aufweisenden zierlichen Dache geschützt, aus Erz gegossene Denkmäler erhalten einen weit überragenden dachförmigen Aufsatz.

In den Städten gesellen sich den Wohnhäusern der Wohlhabenden noch abseits gelegene feuersichere Gebäude, die *Kura* der Japaner oder *Go-downs* der Fremden. Diese oft zweistöckigen *Kura* haben dicke Mauern, welche auf starkem Rahmenwerk mit einem sorgfältig schichtenweise getrockneten dicken Lehm- oder Schlammüberzug bekleidet sind, wenige kleine Fensteröffnungen, welche durch schwere Holzläden geschlossen werden können, eine kleine metallbeschlagene Thür und ein schweres Ziegeldach. Die Mauern sind geweifst oder mit schwarz gefärbtem feinem Stuck abgeputzt, dem durch sorgfältiges Poliren das Ansehen schwarzen Lackes gegeben wird. In den Gelassen dieser *Kura* lagert der werthvolle, nicht dem täglichen Gebrauch bestimmte Hausrath. Wenn in der Nachbarschaft eine Feuersbrunst ausbricht, schafft man schleunigst dorthin, was an fahrender Habe im Wohnhause vorhanden, und schützt mit dem stets bereit liegenden feuchten Schlamme die Thür und die Fugen der Läden. So



Bedachte Strafsenlaterne in der Provinz Ise.

zweckentsprechend ist die Anlage dieser *Kura*, dafs nur selten das Feuer sich in ihr Inneres frifst. Nach grofsen Feuersbrünsten, welche alles Holzwerk in weitem Umkreise zerstört haben, ragen sie mit ihren düsteren Mauern unversehrt aus den Trümmerstätten hervor und geben den in ihnen sicher geborgenen Hausrath für die Einrichtung des in kurzer Zeit neu aufgerichteten Wohnhauses wieder her. Nur ausnahmsweise dienen die *Kura* als Wohnhäuser, etwa wenn ihre Besitzer sich nicht vom täglichen Genufs gesammelter Kunstschätze oder Büchereien trennen mögen. Ein leichtes, bewegliches Rahmenwerk von der Gestalt und dem Umfang eines gewöhnlichen Wohngemaches pflegt dann in dem Mauerverliefs zusammengesetzt und durch Bekleidung mit Matten und gewebten Stoffen wohnlich umgrenzt zu werden.

Unterschiede, wie sie bei uns die Wohnungen hinsichtlich ihrer Anlage und ihres Baumaterials darbieten, je nachdem sie städtischem oder bäuerlichem Leben dienen, fallen uns in Japan nicht auf. Allen weltlichen Gebäuden liegt der geschilderte Plan zu Grunde, der je nach dem Wohlstande der Besitzer auf das bescheidenste Mafs zurückgeführt oder zu grofsen palastartigen Reihungen von Gemächern erweitert wird. Die Wohnsitze der Daimios und die Paläste des Mikado sind im Grunde nur Häufungen von Baulichkeiten, die dem Grundgedanken des japanischen Familienhauses entsprechend angelegt und, oft durch verdeckte Gänge mit einander verbunden, in malerischer Anordnung zerstreut in ummauerten Gärten oder Höfen liegen.



Bedeckter, wandloser, auf der Sonnenseite durch Rollvorhänge halb geschlossener Verbindungsgang zwischen zwei Gebäuden eines Palastes. Vornehme begeben sich zur Audienz.

Einige unwesentliche Abweichungen wurden früher bei den fürstlichen Wohnungen nur durch Erfordernisse des sehr ausgebildeten höfischen Ceremoniels bedingt. Für die feierlichen Empfänge der Lehensleute am Neujahrsfeste und bei anderen wichtigen Anlässen bedurften die Daimios grofser, nach dem Range der Besucher gegliederter Säle. Eine solche Anlage bestand meistens darin, dafs ein grofses

Gemach von dem Grundrifs eines doppelten Quadrates an drei Seiten mit Wandelgängen — *Iri-Kawa* — umgeben wurde. Diese Gänge betrat man von der Veranda durch die geöffneten *Shoji* oder von den anstofsenden Gemächern durch die bei Seite geschobenen *Fusuma*. Schiebewände oder in die Oeffnungen gehängte Rollmatten grenzten den Umgang gegen das innere Gemach ab, welches in zwei quadratische Abtheilungen zerfiel, deren eine, *Jo-dan* genannt, an ihrer festen Rückwand das *Tokonoma* mit dem *Chigai-dana* zeigte und um drei oder vier Zoll über den Boden der anderen, ringsum offenen, in gleicher Höhe mit den Wandelgängen liegenden, *Ge-dan* genannten Abtheilung erhöht war. Bei den feierlichen Empfängen, wie sie oft in den Bilderbüchern dargestellt werden und in den letzten unkriegerischen Jahrhunderten als die wichtigsten Begebnisse im öffentlichen Leben des Lehens- und Schwertadels hervortreten, safs der Daimio in höchst würdevoller Haltung im *Jo-dan*, beiderseits in den *Iri-kawa* waren seine Hofbeamten ihrem Range gemäfs aufgestellt und im *Ge-dan* machten die zum Empfange zugelassenen Besucher ihre schuldigen Verbeugungen. Fürsten vom höchsten Range wie der Shôgun würdigten den Besucher oft nicht einmal ihres vollen Anblickes; halb oder zu drei Viertheilen herabgelassene Rollvorhänge zwischen dem *Jo-dan* und *Ge-dan* hüllten das Innere des ersteren Gemaches in geheimnifsvolles Dunkel, aus dem unten nur die pomphaft aufgebauschten Prachtgewänder des Fürsten hervorleuchteten.

Auch in der Hauptstadt Yedo wurden die gartenumgebenen Gebäude, *Yashiki*, in welchen die Daimios bei ihrem vorgeschriebenen zeitweiligen Aufenthalt am Sitze ihres obersten Lehensherrn, des Shôgun, Hof hielten, mit Mauern umhegt, deren festungsartiger Eindruck noch durch thurmartig überragende oder erkerartig vorspringende, mit kleinen schartenähnlichen Oeffnungen versehene Anbauten für die kriegerische Gefolgschaft verstärkt wurde. Viele dieser jetzt verfallenden Mauern zeigen auf der Strafsenseite eine übers Eck geschachte Musterung, welche durch flache quadratische Ziegel bewirkt wurde, die man mit Bambusnägeln auf die Bretterverschalung des Balkenwerkes der Mauern befestigte und mit Mörtel so ausfugte, dafs die Nagellöcher bedeckt wurden und der Mörtel als dicker Rundstab über die Fugen vortrat.

Die Schlösser der Daimios an den Sitzen ihrer Herrschaft, *Shiro*, erinnern durch ihre Lage auf steil aufragenden, von Wassergräben umzogenen Felsen und die malerische, den Zufälligkeiten des Bodens folgende Vertheilung ihrer Baulichkeiten vielfach an unsere mittelalterlichen Burgen. Mit der Macht des Lehensadels sind jetzt auch seine Burgen gebrochen oder Zwecken des Fabrikbetriebes oder staatlicher Verwaltung dienstbar gemacht, welche mit ihrer Gefolg-

schaft europäischer Bräuche und Einrichtungen bald die letzten Erinnerungen an die Burgen des mittelalterlichen Japan ausgelöscht haben werden. Schon jetzt, nachdem noch nicht zwei Jahrzehnte verflossen, sind die meisten alten *Shiro* verschwunden. Nur von wenigen ragen noch als Zeugen der alten Zeit auf ihren kyklopischen Felsenmauern die mit Schiefsscharten versehenen, schwerbedachten, an den Ecken zu Thürmen erhöhten Mauerwarten empor, hinter denen die Dächer der Behausungen des Schlofsherrn, seiner Beamten und seines kriegerischen Gefolges aus dem Schatten uralter Bäume hervorlugen, überragt von einem oder mehreren vielgeschossigen Hauptthürmen, deren Firste mit riesigen ehernen Fischen beschwert sind.



Festes Schlofs von Kanje. Links über dem Ausfallthor die Banner und Feldzeichen der Belagerten, welche den Sturm der Truppen Hattori Sakio's (unter dem Feldzeichen Hideyoshi's) abschlagen.

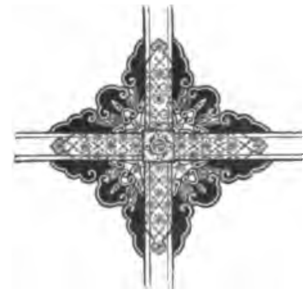
Mit emporgerichtetem Schwanze und dräuend aufgesperrtem Rachen krönten ehemals solche Ungeheuer, *Shachi-hoko* genannt, die Giebelspitzen an jedem Ende der den First deckenden Ziegellage auf den hohen Dächern vieler *Shiro*-Bauten. Ueber dem in fünf Geschossen aufsteigenden Mittelthurm des Schlosses von Nagoya, in welchem die Fürsten von Owari Haus hielten, prangen noch heute die beiden im Jahre 1610 von Kato Kiyomasa, einem der Helden des letzten Eroberungszuges der Japaner nach Korea, aufgerichteten riesigen Fische in goldenem Glanze. Einer dieser *Shachi-hoko* — der Volksmeinung nach aus purem Golde — war 1873 auf der Wiener Weltausstellung zu sehen, ging auf der Rückreise mit dem Dampfer „Nil" verloren, wurde aber wieder aufgefischt und glücklich wieder auf den First des Schlofsthurmes von Nagoya befördert.

Dieses im Jahre 1610 auf Befehl des Shogun Jyeyasu von zwanzig seiner grofsen Lehensfürsten für einen seiner Söhne, den Ahnherrn der Fürsten von Owari, erbaute *Shiro* ist eine der wenigen, in den wesentlichen Theilen erhaltenen alten Daimio-Burgen. Als eines der schönsten Denkmäler jener erstaunlich rasch verschwindenden feudalen Herrlichkeit gilt daneben das von Kato Kiyomasa erbaute *Shiro* von Kumamoto, der früheren Hauptstadt der Fürsten von Higo.

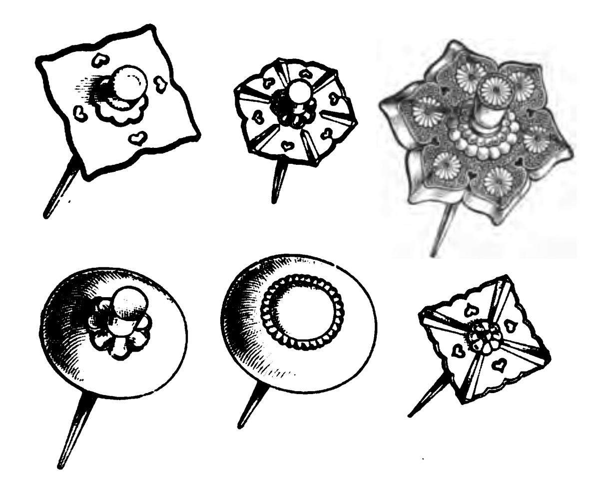
An den Wällen dieses, von dem kaisertreuen Feldherrn Tani tapfer vertheidigten Schlosses zersplitterte im Jahre 1877 der eine Zeitlang dem neuzeitigen Japan Gefahr drohende Aufstand Saigo's.

Bauten für gemeinnützige Zwecke, Versammlungshäuser des Adels, der Bürgerschaft oder gewerblicher Innungen kannte Alt-Japan ebenso wenig, wie in seiner Cultur für Gerichtshäuser, für Hospitäler, Akademien oder öffentliche Sammlungen Raum und Bedürfnifs war. Das Familienhaus ist das Ein und Alles seiner profanen Baukunst. Nur grofse Brückenbauten, bei denen zumeist ein weitsäuliges Zimmerwerk mit reich entwickelten Consolen, nur selten der Steinbau mit Tonnenwölbung auftritt, könnten als Bauten für weltliche Zwecke hier noch erwähnt werden.

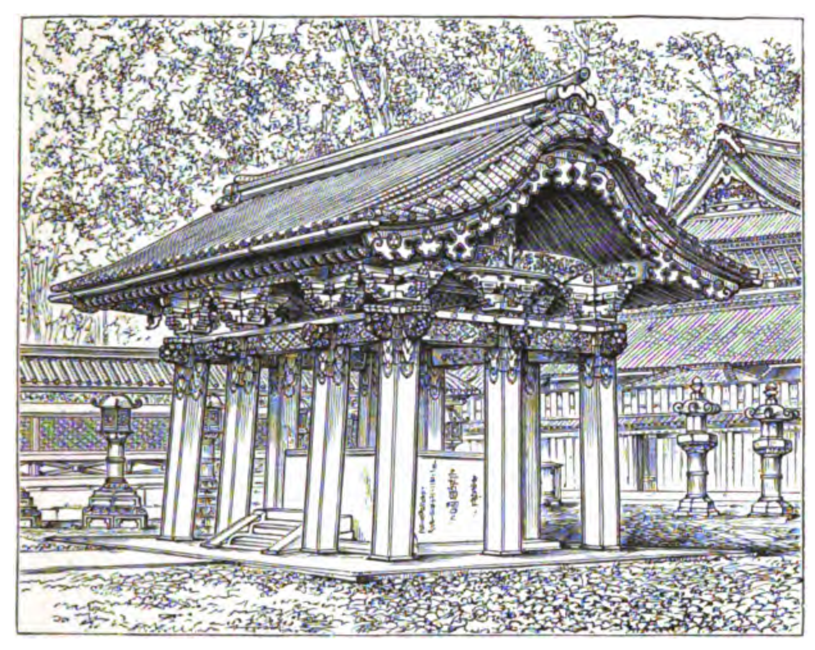
Die Baukunst im Dienste der Religion hat aber mannigfache und grofsartige Entwickelung erfahren, an welcher theilnahmslos wie bisher vorüberzugehen unsere Kunsthistoriker sich nicht länger erlauben dürfen, wenn anders sie die Geschichte der Kunst als eine Geschichte der Menschheit erfassen und sie nicht nur auf eine Familiengeschichte derjenigen Völkergruppen beschränken wollen, mit deren Erbe die Europäer unserer Tage wuchern. Mit der Geschichte der japanischen Baukunst wird ein bis jetzt noch weisses Blatt in der Geschichte der baukünstlerischen Bethätigung des menschlichen Geistes bedeutsam gefüllt werden. Noch fehlt es, da europäische Architekten oder Kunsthistoriker von Beruf die japanischen Denkmäler zu studiren keine Gelegenheit hatten, an allen Vorarbeiten hierzu. Der folgende Abschnitt wird sich daher auf eine Schilderung weniger typischer Beispiele der Baudenkmäler in ihrem Zustand zu unserer Zeit beschränken und von dem Nachweis ihrer geschichtlichen Entwickelung Abstand nehmen müssen. Ob die Japaner in ihrer reichen Kunstliteratur Vorarbeiten für die Geschichte ihrer Baukunst besitzen, ist fraglich. Fast scheint es, als ob die vorwiegende Theilnahme für die Erzeugnisse der Malerkunst und des Kunsthandwerks die literarische Arbeit für sich allein in Anspruch genommen habe.



Mit Bronze beschlagene Balkenkreuzung der Felderdecke eines Tempels zu Uyeno (S. Seite 23).



Bronzene Nägel von den Metallbeschlägen alter Tempel und Paläste.



Steinernes Brunnenbecken im Tempelhof von Shiba, überdacht von einem Ziegeldache auf zehn monolithen, mit farbigen und goldenen Draperien bemalten Pfeilern.

Die Baukunst im Dienste des Cultus.

Zwei Religionen, der Shintôismus und der Buddhismus, boten sich von Alters her dem Japaner zur Befriedigung seiner religiösen Bedürfnisse. Bis in die neueste Zeit haben beide im Allgemeinen friedlich neben einander gewirkt, obwohl sie von grundsätzlich verschiedenen Auffassungen der Gottheit und der Welt ausgehen und jede ihre eigenen Cultformen sich gestaltet hat.

Neben ihnen hat die Lehre des Koshi — Confucius — durch ihren Zusammenhang mit der klassischen Bildung Alt-Chinas das religiöse und sittliche Leben der literarisch gebildeten Schichten der japanischen Bevölkerung tiefgehend beeinflufst.

Die Lehre des Shintô — d. h. des Weges der Götter — ist mit der Urgeschichte des japanischen Volkes eng verknüpft. Schon in seinen Anfängen scheint er wesentlich ein Ahnenkult gewesen zu sein und auch die Anbetung der Sonne als allbelebende Gottheit zeigt sich mit ihrer Verehrung als Ahnfrau des Kaisergeschlechtes verschmolzen. Als Schöpfer Japans, des ersterschaffenen Landes, wirkt eine Reihe von Göttern, welche man als Versinnlichungen verschiedener Stufen der Schöpfung gedeutet hat. Ihnen entstammt das Gottmenschenpaar Isanámi und Isanághi, aus deren Verbindung eine An-

zahl von Göttern, Verkörperungen von Kräften und Erscheinungen der Natur entspringen, unter ihnen die Sonnengöttin, deren Enkel Ninigi-no-Mikoto auf die Erde herabsteigt und dort die schöne Tochter eines Berggottes freiet. Der Enkel dieses Paares war Jimmu-Tennô, welcher die Reihe der Kaiser eröffnet. Aus seinen Nachkommen gehen noch heute Japans Kaiser hervor.

Die Shintôgötter — *Kami* — sind nicht den erhabenen, sittenreinen Heiligen des Buddhismus vergleichbar, sondern in den Augen des Volkes mit irdischen Sinnen und Gefühlen, mit irdischer Freude an Speise und Trank und an anderer Ergötzlichkeit begabte Menschenkinder. Ihre Zahl ist eine grofse und kann stets durch den Willen des Mikado vermehrt werden. Anrecht auf die Erhebung in den Kami-Stand gaben hohe Verdienste um den Staat oder die Menschheit, grofse Tapferkeit, Gelehrsamkeit, Wohlthätigkeit. Doch gab es unter den *Kami* verschiedene Rangstufen und wem nach seinem Tode jene Ehre zu Theil wurde, dem wies der Mikado zugleich seine Stellung unter den göttlichen Genossen an. Unter den zahllosen Erdenkindern, welche auf diesem Wege zur Göttlichkeit aufstiegen, haben aber doch nur wenige sich einer allgemeineren Verehrung dauernd zu erfreuen gehabt und nur diese wenigen sind es, welche uns in der bildenden Kunst öfter begegnen. Wohl verabscheut der reine Shintô Götterbilder als Gegenstände des Cultus, aber der Japaner versagt sich darum nicht die bildliche Darstellung der grofsen Männer seines Volkes und in einigen Misch-Secten hat der Einflufs des bilderdienerisch ausgearteten Buddhismus zur Darstellung und Verehrung von *Kami* unter göttlicher Gestalt geführt.

Zugleich werden auch von den japanischen Buddhisten nach dem Tode heilig gesprochene Helden, fromme Priester und andere berühmte Männer als heilige Geister, *Gongen*, verehrt. So z. B. der berühmte Shogun Iyeyasu unter dem posthumen Namen *Sho-ichi-i-to-sho-dai-Gongen*, d. h. Fürst ersten Ranges, Licht des Ostens, grofser Gongen, oder abgekürzt Gongen Sama schlechthin. Viele Kami, so auch Yeyas, wurden von den Buddhisten als Gongen anerkannt und spielen im Cult derselben etwa dieselbe Rolle wie die Heiligen im Cult der christ-katholischen Kirche.

Der landeswüchsige Ahnencult der Shintô-Bekenner hat durch den Einflufs chinesischer Ideen noch eine Verstärkung erfahren und wie in China hat die sinnliche Auffassung des jenseitigen Lebens auch in Japan zu Ausartungen geführt. Die Beobachtung des Gesetzes des Koshi, welches nur in sinnbildlichem Geiste die Opferung reinen Wassers und ungewürzten Reises vorschreibt, hat sich zur mifsbräuchlichen Auftischung vollständiger, mit Saki wohlversehener Mahlzeiten vor den

Namentafeln der Ahnen entwickelt und diesem Brauche hat sich sogar der Buddhismus, dem der Ahnenkult ursprünglich fremd war, nicht entziehen können. Fast in jedem japanischen Hause finden sich neben dem Hausaltar der Shintô-Götter — *Kami-dana* — und dem Schreine der bevorzugten buddhistischen Gottheit Gedenktafeln zur Erinnerung an verstorbene Angehörige, denen durch Gebet und Opfer eine Art göttlicher Verehrung bezeugt wird.

Der Shintô fordert Gehorsam den Landesgesetzen und Ehrfurcht vor dem Kaiser, überläfst aber im Allgemeinen den Einzelnen seinen natürlichen Trieben. In das Leben nach dem Tode sucht er nicht einzudringen; wohl lehrt er, dafs die menschliche Seele nach der Trennung vom Leibe fortdauere und die Macht besitze, den Hinterbliebenen Gutes oder Böses zuzufügen, aber ob ihrer Lohn oder Strafe harre, fragt er nicht und die Stelle von Himmel und Hölle vertritt bei ihm das dunkele Jenseits „*Yomi no Kuni*". Die unvollkommene Ausbildung der Sittenlehre und die den Herzensbedürfnissen des Volkes nicht entgegenkommende Gleichgültigkeit gegen das Jenseits sind Mängel der Shintô-Lehre, welche erklären, wie der Buddhismus mit seinen erhabenen Grundsätzen der Nächstenliebe und seinem schwungvollen Vordringen über die Grabesnacht in ein dem guten Menschen sich erschliessendes seliges Jenseits so feste Wurzeln neben der nationalen Religion fassen und durch die in jüngster Zeit von Oben herab verordnete Kräftigung der letzteren bis jetzt nicht erschüttert werden konnte.

Die in dem Shintô-Glauben wurzelnde Auffassung von der Verunreinigung des Menschen durch die Sünde und durch die Berührung mit Unreinem und Sündhaftem ist im Hinblick auf das innerliche Leben des Menschen nicht zur Entfaltung gelangt, ist aber doch für das äussere Leben von grofser Tragweite geworden. In Folge der Anschauung, dafs schon Geburt und Tod den Menschen verunreinigen, bestanden früher besondere Baulichkeiten für beide Vorkommnisse und bis in unsere Tage mufsten alle bei der Errichtung und baulichen Erneuerung der Shintô-Tempel beschäftigten Arbeiter die peinlichsten Vorschriften zur Fernhaltung jeglicher Art von Verunreinigung und zur äufsersten Sauberkeit der technischen Durchführung beobachten. Unverkennbar ist die Wechselwirkung dieser Lehren und Vorschriften des Shintô und jener Reinlichkeitsliebe, welche das ganze Leben aller Schichten des japanischen Volkes durchzieht und ihm die Anerkennung als reinlichstes Volk der Erde eingetragen hat. Gewifs steht hiermit auch in ursächlichem Zusammenhange jene unübertreffliche Nettigkeit und Sauberkeit der Ausführung, welche allen gewerblichen Erzeugnissen der Japaner ebenso eigen, wie ihren Shintô-Tempeln rituell vorgeschrieben ist.

Eine scharfe Trennung der Bekenner des Shintô und der Buddha-Lehre ist bis in die jüngste Zeit nirgend hervorgetreten. Wenngleich in den letzten Jahrhunderten der Hof des Mikado zu Kioto schon durch die mythische Abstammung des Kaisergeschlechtes wieder mehr der nationalen Ur-Religion zuneigte und im Gegensatze hierzu die in Yedo hofhaltenden Shôgune den Buddhismus bevorzugten, sonderten sich die Anhänger der einen oder der anderen Lehre, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weder nach Provinzen oder Oertlichkeiten, noch nach Berufsständen; ja, dem Einzelnen blieb es unbenommen, je nach seiner augenblicklichen Herzensneigung seinem religiösen Bedürfnifs vor den Kamis oder den Buddhas, in den Tempeln dieser oder jener ihrer zahlreichen priesterlichen Secten zu genügen. Wo in der japanischen Geschichte Volksaufstände oder blutige Fehden mit religiösen Secten zusammenhangen, wird man als ihre eigentliche Ursache weniger den Fanatismus von Sectirern, als das Streben reicher Klöster und Priesterschaften nach weltlicher Macht erkennen. Auch der Ausschlufs der buddhistischen Priesterschaft aus der Provinz Satsuma erklärt sich durch politische Vorgänge.

Der Widerspruch, in welchen sich das Christenthum bald nach seinem ersten Auftreten in Japan mit dieser herkömmlichen Duldsamkeit der herrschenden Religionen setzte und die Gefahr, welche die Shôgune der Tokugawa-Dynastie daraus für das eben erst von ihnen nach langen Kämpfen in friedliche Ordnung gezwängte Land befürchteten, waren entscheidend für die von ihnen ergriffenen grausamen Mafsregeln zur völligen Ausrottung des Christenthums in ihrem Bereiche und für die folgende Abschliefsung Japans gegen christliche Bildung. Nachdem diese Gefahr beseitigt worden, herrschten Shintô und Buddha-Lehre wieder ein Viertel-Jahrtausend in friedlichem Durcheinander. Erst mit dem Sturz des Shôgunats hat in unseren Tagen die siegreiche Regierung des Mikado die alte Toleranz aufgegeben und versucht, die National-Religion des Shintô zur förmlichen Staats-Religion zu erheben, indem sie gleichzeitig mehrere buddhistische Secten aufhob und eine Anzahl von Buddha-Tempeln den Priestern des Shintô überwies. Ob ihr gelingen wird, damit dem Volke gegen den im Laufe der Jahrhunderte eingerissenen götzendienerischen Glauben des niederen Volkes einerseits, gegen das oberflächliche, durch die Lehren des Confucius vorbereitete Freidenkerthum der mit europäischer Bildung in Berührung gekommenen höheren Stände andererseits, inneren religiösen Halt zu geben, läfst sich in dem heutigen Gewoge altjapanischer und abendländischer Bildungselemente ebenso wenig absehen, wie die Aussicht, welche sich einem von Sectirerei geläuterten Christenthum in dem gährenden Boden des angeblich neuerweckten Shintô eröffnen würde.

Der Buddhismus, welchen der wiederbelebte Shintôismus zurückzudrängen versucht, ist aus seiner indischen Heimath über China und Korea nach Japan gelangt. Die durch Gautama, den weisen Asceten der Çákyas, den nachherigen Buddha Çákya Mouni um 600 v. Chr. in der brahmanischen Welt hervorgerufene Spaltung hatte eine Zeit lang den Brahmanismus mit völliger Verdrängung bedroht, weil Gautama in einer Zeit, wo die Tyrannei des brahmanischen Kastengesetzes im bürgerlichen Leben ebenso unerträglich geworden war wie die Lehre von der endlosen Seelenwanderung auf religiösem Gebiete, die Kasten unterdrückte, die Möglichkeit, durch reinen Wandel sich dem Zwange der Seelenwanderung zu entziehen, behauptete und neue grofse Ideen der Nächstenliebe verkündete.

Nach Gautama's Lehre giebt es keinen Schöpfer. Die Welt, die von Anbeginn gewesen und ewig sein wird, durchschreitet unter der Gewalt der Naturgesetze vier Stufen, die der Bildung, der Entwickelung, des Verfalles und der Zerstörung, welcher nach einer Zeit der Ruhe im Chaos eine Stufe neuer Bildung folgt, und so fort in ewigem Wechselgange. Die menschliche Seele ist unsterblich und nur zeitweilig an die von ihr unterschiedene Materie gebunden; in den Strudel des Lebens fortgerissen erduldet sie Reihen von Daseinsformen unter mehr oder minder glücklichen Verhältnissen, die alle durch die Thaten der Seele in einem früheren Dasein mit Schicksalsgewalt bestimmt werden. Die schuldige Seele wird wiedergeboren im Leibe von Dämonen oder Thieren oder verfällt der Hölle. Sie wird aber in dieser nicht ewig festgehalten, sondern kann geläutert nochmals und wiederholt die Stufenleiter beginnen. Aus tugendhaftem Leben schwingt sich die Seele endlich bis zum höchsten Range eines Buddha empor. Wer hier, im *Nirwana*, angelangt ist, kann nicht wiedergeboren werden; ein Buddha, d. h. ein Erleuchteter geworden, ist er frei von den Erdenbanden und lebt in einem seeligen Zustande völliger Aufhebung der Bedingungen des stofflichen Daseins und des von ihnen unzertrennlichen Uebels, ohne jedoch als Persönlichkeit der Auflösung zu verfallen; aber erst Diejenigen, welche sich nicht mit dem im Nirwana erreichten eigenen Heil begnügen, sondern ihren Brüdern zu gleicher Vollkommenheit zu verhelfen streben, sind vollkommene Buddhas. Unsterblich, aller menschlichen Schwächen ledig, suchen sie den tiefer stehenden Wesen durch Einflöfsung guter Gedanken und durch Kräftigung ihres Willens die Befreiung von den Banden des Stoffes und den Aufstieg zum Gipfel des Nirwana zu erleichtern. Ihre Macht erstreckt sich auch auf die Natur, deren gesetzliches Wirken sie ablenken und zeitweilig aufheben können, ohne jedoch jemals schöpferisch wirksam zu werden.

Während der Buddhismus aus seinem indischen Heimathlande von

dem wieder erstarkten Brahmanismus und dem jüngeren Muhamedanismus völlig verdrängt wurde, breitete er sich über einen grofsen Theil des östlichen Asiens, über Ceylon, Birma und Siam aus. Schon um die Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Christi Geburt brachten ihn buddhistische Hindus, die vor den Brahmanen geflüchtet waren, nach China. Aber erst gegen Ende des ersten Jahrhunderts nach Christi Geburt gelang es dem indischen Patriarchen Dharma, eine buddhistische Gemeinschaft in China zu gründen, die zweieinhalb Jahrhunderte im Stillen fortbestand und, ohne viel Aufhebens zu machen, in den Umgebungen des Kaisers Anhänger warb. So war der Boden bereitet, als im Jahre 313 der Kaiser Ming-ti eine feierliche Gesandtschaft nach Indien sandte, um die heiligen Bücher der Buddha-Lehre und ein Bildnifs ihres Stifters zu holen. Den Gesandten folgten buddhistische Priester und noch Jahrhunderte hindurch vermittelten chinesische Pilger, welche zu den heiligen Stätten der Buddhisten in Indien wallfahrteten, die nähere Bekanntschaft Chinas mit den Lehren und der umfangreichen Literatur des Buddhismus.

Von China aus breitete sich der neue Glaube über die Halbinsel Korea aus, wo er zunächst, schon im vierten Jahrhundert, im Königreich Hakusai Wurzel fafste. Ein Fürst dieses Landes sandte im Jahre 552 dem Kaiser von Japan eine Bildsäule des Buddha, Bücher der neuen Lehre, Altargeräthe, Priestergewänder und Rosenkränze. Die Priester, welche diese Geschenke überbrachten, bewirkten die ersten Bekehrungen zum Buddhismus, der jedoch, Anfangs mit Widerstreben aufgenommen, nur sehr langsam in weitere Kreise Eingang fand. Aehnliche Gesandtschaften koreanischer Herrscher mit priesterlichen Begleitern folgten in kurzen Zwischenräumen und vermittelten den gebildeten Japanern nicht nur die genauere Bekanntschaft der neuen Lehre, sondern auch der in ihrem Dienste auf dem Festlande von Malern, Bildhauern und Baumeistern geschaffenen Kunstformen. Auch koreanische Mönche wanderten ein, und gründeten buddhistische Tempel und Klöster, deren um das Jahr 623 schon 46 mit 816 Mönchen und 569 Nonnen im japanischen Reiche bestanden.

Von der Gunst des kaiserlichen Hofes getragen, breitete sich die neue Lehre unaufhaltsam aus. Unter anderen buddhistischen Gebräuchen fand auch die Leichenverbrennung Eingang, zuerst im Jahre 700. Sie hat seitdem bis in unsere Tage bestanden, wird aber in neuerer Zeit durch die Rückkehr zu dem altnationalen Brauche der Leichenbestattung allmählich wieder verdrängt. Als endlich der gelehrte Priester Kobodaishi, der Erfinder der *Hirakana*-Schrift, die Shingôn-Secte, noch heute eine der bekennerreichsten Secten der japanischen Buddhisten, begründete und in ihren Lehren den alten Glauben

mit dem neuen aussöhnte, indem er die Kamis als neue Erscheinungsformen des Buddha in Japan erklärte, da gewann der bis dahin vorwiegend von den literarisch Gebildeten angenommene Buddhismus auch für die unteren Schichten des Volkes eindringliche Bedeutung.

Der japanische Buddhismus gehört wie der chinesische der Schule *Mahâyana* oder der „grossen Entwickelung" der Lehre Gautama's an. Er hat sich aber eine gröfsere Reinheit bewahrt und ist viel weniger als in China mit Aberglauben, Wahrsagerei, Zauberkünsten und mystischem Treiben durchflochten. Er verabscheut sogar, um irdischer Vortheile willen zu den Buddhas und den Göttern zu beten.

Sein Einflufs auf die bildende Kunst der Japaner war von tiefgehender Bedeutung. Im Gegensatz zum reinen Shintô gab er seinen Göttern leibliche Gestalt; nach seinem Vorbilde wurden die Buddhas die vornehmsten Gegenstände monumentaler Bildhauerkunst; sein reichentwickelter, prunkender Gottesdienst führte zu umfangreichen Prachtbauten, für welche sich auf dem Boden der nationalen Religion ebensowenig ein Bedürfnifs gefunden hätte, wie für einen von dem übrigen Volke abgesonderten Priesterstand.

Der Shintô kennt im Gegensatz zum Buddhismus keine Vereinigung der Gemeinde zum Gottesdienst und keine Predigt vor versammelter Gemeinde. Der dem Heiligthum der Gottheit Nahende giebt sein Kommen zu erkennen, indem er in die Hände klatscht oder das vor der Eingangsthür an einer Glocke oder Schelle hangende Seil zieht, opfert eine kleine Münze, zu deren Aufnahme eine vergitterte Lade bereit steht und trägt für sich allein dem unsichtbaren Gotte sein Gebet vor. Bei so einfachem Ritus wurden die Priester des Shintô, deren Hauptaufgabe die Instandhaltung des kleinen Heiligthums, die Darbringung der täglichen Trank- und Speise-Opfer und die Leitung und Veranstaltung der Kagura-Tänze war, weder so zahlreich noch so mächtig, wie diejenigen des Buddhismus. Jene waren auch nicht wie diese zur Ehelosigkeit gezwungen; sie lebten in der Ehe, konnten jederzeit in den Laienstand zurücktreten und vererbten ihre an bestimmte Tempel gebundenen Aemter auf ihre Söhne. Bei feierlichen Anlässen, u. A. am Tage der Geburtstagsfeier des kaiserlichen Ahnherrn Jimmu-Tennô waltete der Mikado persönlich des hohenpriesterlichen Amtes.

Die reichgegliederten Riten des Buddhismus, welche in den Aeufserlichkeiten vielfache Anklänge an die Riten des katholischen Christenthums darbieten, gaben dagegen einer zahlreichen Priesterschaft Beschäftigung. Zugleich hatte die der Buddha-Lehre entspriefsende Neigung zur Weltentfremdung und Kasteiung die Gründung und Bevölkerung zahlreicher Klöster im Gefolge. Die Mönche legten das Gelübde der Armuth, der Keuschheit und des Gehorsams gegen ihre

Oberen ab, durften kein Fleisch essen, keine gegohrenen Getränke trinken und mufsten sich strengen Fasten unterwerfen. Ihre Zeit brachten sie mit dem Lesen der heiligen Bücher, dem Absingen von Psalmen, dem Drehen der Gebetmühle zu oder sie versenkten sich im Geiste des Stifters ihrer Religion in Nachdenken über die Räthsel und Ziele des Daseins. Daneben fanden sie in den täglichen Verrichtungen des Cultus und in der Predigt, in den feierlichen Handlungen bei Geburten, Heirathen und Sterbefällen, in dem Unterricht der Novizen, in dem Abschreiben der heiligen Bücher, in der Anfertigung gottesdienstlicher Gegenstände ein weites Arbeitsfeld, welches sie vielfach mit dem Volke in Berührung brachte, und auf dem sie im Allgemeinen eine ähnlich einflufsreiche, auch in das staatliche Leben mächtig eingreifende Stellung sich errangen, wie sie das christliche Mönchsthum im Mittelalter Jahrhunderte lang für das Abendland behauptet hat. Dort blieben wie hier Uebergriffe der Klöster über die Lebenskreise, in denen sie segensreich zu wirken begonnen hatten, nicht aus und der mifsbräuchlich häufige Eintritt von Kaisern, welche des Regierens müde waren, aber doch im beschaulichen Leben eines Klosters weder den Genüssen der Welt noch der Ausübung aller Macht entsagen wollten, rückte einzelne durch Macht und Reichthum hervorragende Klöster vollends in den Vordergrund des politischen Treibens. Daher denn auch Klosterfehden in der inneren Geschichte Japans bedeutsam auftreten und das blutige Strafgericht, mit welchem Nobunaga im Jahre 1571 die mächtigen Klöster am Hiyei-San-Berge überzog, vorausgehen mufste, bevor dem grofsen Yeyas die Begründung der langen friedlichen Herrschaft der Tokugawa-Shogune gelingen konnte.

Neben den schon erwähnten Einwirkungen des Buddhismus auf die bildende Kunst Japans ist er von unverkennbarem Einflufs auf die Entwickelung des Naturgefühles gewesen, dessen Abglanz in den Künsten zu den liebenswürdigsten Erscheinungen der japanischen Cultur gehört. Während dem Shintô-Glauben die kindliche Verehrung der allbelebenden Sonne und im Anschlufs daran wohl auch das überaus entwickelte Feingefühl der Japaner für jegliche Himmelserscheinung zu danken ist, steht er der Thierwelt theilnahmlos gegenüber. Der Buddhismus dagegen hat der Liebe zu den Thieren, der Achtung auch vor dem geringfügigsten Lebewesen einen hohen Platz unter seinen Sittenlehren angewiesen. Ein Volk, welchem von Jugend auf diese Achtung als Pflicht gelehrt wurde, mufste ganz von selbst darauf kommen, diese niederen Thiere, deren Leben zu behüten, die aus der Gefangenschaft zu befreien ihm eine löbliche That war, die zu verletzen oder zwecklos zu tödten ihm als Sünde angerechnet wurde,

liebevoll zu beobachten und als seiner Kunst nicht unwürdige Gegenstände zu schätzen, ihren Darstellungen gern recht oft zu begegnen. Nicht überall freilich, wo die Lehren Gautama's Wurzel faſsten, sind ihre, das Thierleben achtenden Vorschriften auf gleich fruchtbaren Boden gefallen. Es bedurfte erst des kindlichen Sinnes der Japaner, ihrer naiven, von Ueberschwang freien Hingebung an die bescheidenen Reize des Alltagslebens, um sie zu Meistern auf einem Gebiete zu machen, welches, trotzdem es uns Abendländern erst in neuester Zeit und vorwiegend durch den Einfluſs japanischer Vorbilder erschlossen worden, uns doch anmuthet, als sei es ein Ausfluſs unseres eigensten Wesens.

Die Eigenthümlichkeiten beider Religionen spiegeln sich naturgemäſs in der Anlage und Ausschmückung der Tempel ihrer Bekenner wieder. In seiner abstracten Reinheit hat sich aber der alte Shintô-Tempel, wie ihn die japanische Alterthumswissenschaft schildert, nur in wenigen Fällen erhalten. Die meisten Shintô-Tempel sind, wenn nicht in der einfachen Anlage, so doch in der künstlerischen Ausschmückung durch das glänzende Vorbild der Buddha-Tempel beeinfluſst worden.

Der Tempel des reinen Shintô meidet jegliche äuſsere Verzierung durch Schnitzwerk oder Bemalung. Er soll der Theorie nach die Ur-Hütte des Japaners, aus welcher er ursprünglich hervorgegangen, wiedergeben und aus dem edelsten Holze, am besten dem des *Hinoki*-Baumes — der Chamaecyparis obtusa — errichtet, sein Dach mit Rinde oder Stroh gedeckt werden.

Nach der Annahme japanischer Alterthumsforscher wurden die Behausungen ihrer Vorfahren aus, ihrer Rinde nicht entkleideten, mit Binsen oder den zähen Ranken der Wistaria verbundenen Stämmen junger Bäume errichtet und mit Grassoden bedeckt. Erst in jüngerer Zeit kam die Sitte auf, die Pfosten des Hauses durch Unterlage groſser Steine gegen die Feuchtigkeit des Bodens zu schützen, während sie vordem in die Erde eingegraben wurden. Der Grundriſs der Hütte hatte die Form eines Rechtecks mit vier Eckpfosten und einem höheren Pfosten zur Unterstützung des Firstbalkens inmitten der schmalen Giebelseiten. Andere Bäume waren an den Breitseiten als Mauerlatten wagerecht über den Eckpfosten befestigt. Je zwei starke Dachsparren verbanden die Eckpfosten mit dem Giebelpfosten und bildeten durch ihre Kreuzung eine Gabel, in welcher der Firstbalken lagerte. Auf die Böschungen des Daches wurden sodann wagerechte Latten dem Firstbalken gleichlaufend und zwar das erste Paar in den Auſsenwinkeln der Giebelkreuzungen befestigt. Als Sparren dienten leichte Latten oder Bambusstämme, welche oben den Firstbalken überragten, unten an der

Mauerlatte endigten. Dieses Sparrenwerk wurde nun mit Stroh bedeckt und, um letzterem Halt zu geben, legte man noch zwei Bäume in die Gabeln der Giebel, und quer über diese Bäume in gleichen Abständen kurze Scheite, die jederseits mit den in den Aufsenwinkeln der Gabeln befestigten Dachlatten mittelst durch das Stroh gezogener Seile fest verbunden wurden.

Von dieser angeblichen Urhütte soll die Bauweise der Shintô-Tempel abgeleitet worden sein. In ihrer reinsten Form haben dieselben sogar das Strohdach bewahrt. Bei einigen Tempeln ragen die Köpfe der Giebelsparren, in deren Gabelung der Firstbalken liegt, hoch über den First hinaus, und sind dann, ähnlich den Pferdeköpfen niederdeutscher Bauernhäuser, durch Schnitzwerk verziert. In anderen Fällen treten die Köpfe der Sparren nicht zu Tage; die Stelle der durch ihre Kreuzung gebildeten Gabel nehmen X-förmige Stücke ein, welche auf dem Firstbalken sitzen „wie ein Packsattel auf einem Pferderücken“. Die Scheite, welche die beiden auf dem Firstbalken lagerndern und zur Befestigung des Strohes dienenden Bäume in ihrer Stellung halten, haben die Form kurzer, gegen die Enden verjüngter Walzen erhalten. Die Urhütte entbehrte der Dielung, dem Tempel aber hat man eine solche in der Höhe einiger Fufs über dem Erdboden gegeben, was wieder die Anlage eines balkonartigen Umganges um das Gebäude und einer Treppe im Gefolge hatte, welche zu der nicht unter dem Giebel, sondern inmitten einer der Breitseiten angebrachten Thür hinaufführte.

In der Wirklichkeit ist diese theoretische Form des *Miya*, des „verehrungswürdigen Hauses“ wie der Shintô-Tempel zum Unterschied von dem *Tera*, dem Buddhisten-Tempel genannt wird, vielfach durch den Einflufs der für den letzteren üblichen, reicher ausgebildeten Bauweise beeinflufst worden. Nur wenige Tempel können als im reinen Shintô-Stile erbauet gelten.

Bezeichnend dafür, dafs ein Heiligthum dem Dienste eines Kami geweiht, sind die an der zu ihm führenden Strafse und am Eingang ihrer Gehege aufgerichteten Galgenthore, deren Name *Torii* „Vogelruhe“ aus ihrer angeblichen Bestimmung als Ruheplatz für die Tempelhähne gedeutet wird, ohne dafs damit ihre bauliche Entstehung und Erhebung zur Würde eines Portales aufgeklärt wäre. Sie bestehen aus zwei hohen runden, in die Erde gerammten Pfosten, welche oben durch zwei Querbalken verbunden sind, deren oberer und stärkerer beiderseits die Pfosten überragt. Der Durchgang bleibt in der Regel frei, nur ausnahmsweise wird er mit einem Gitter verschlossen. Die Torii der reinen Shintô-Tempel sind wie diese selbst aus schlichtem Hinoki-Holze gezimmert. Bisweilen, so bei den Tempeln des Reisgottes Inari,

erhalten sie einen rothen Anstrich; auch kommen steinerne oder eherne Torii vor, niemals aber sind sie mit Schnitzereien oder anderem Zierwerk geschmückt. Höchstens dafs in ihrer Mitte eine den Namen des Kami tragende Tafel hängt.

Aus dem lichten Grün der Reisfelder oder dem dunkelen Gebüsch der immergrünen Tempelhaine einzeln oder gereiht aufragend oder von den riesigen Nadelbäumen der Tempel-Alleen überschattet, sind diese eigenartigen Galgenthore ein auffallender Zug in der japanischen Landschaft und dienen so den decorativen Künsten als eine Jedermann verständliche Andeutung der Nähe eines heiligen Ortes.

Einfach und schmucklos wie die äufsere Erscheinung ist auch das Innere des *Miya*. Ein hinterer stets verschlossen gehaltener Raum enthält das Emblem der Gottheit, ein vorderer, offener das *Gohei*, einen Stab mit einem Wedel weifser, aus einem Stücke zusammenhängend geschnittener Papierstreifen. Der Ursprung dieses *Gohei* wird verschiedentlich gedeutet; während die Einen seine Wedelgestalt sinnbild- auf die Verscheuchung unreiner Einflüsse beziehen, finden die anderen in ihm eine Erinnerung an alte vergessene festliche Bräuche, bei welchen man mit Zeugstreifen behängte Zweige des von den Shintô-Bekennern heilig gehaltenen *Sakaki*-Strauches (Cleyera japonica) darbrachte und das Jahr über in den Tempeln beliefs. Die neuere Richtung der Lehre, welche die vermeintlich alten Bräuche wieder zur Geltung zu bringen sucht, hat in diesem Sinne auch die Darbringung von Streifen farbiger Gewebe in Mode gebracht. In manchen Tempeln enthält der den Gläubigen geöffnete Raum auf einem einfachen Tischchen von Hinoki-Holz noch einen metallenen Spiegel. Dieser soll jedoch nur durch den Einflufs der buddhistischen Shingon-Secte hier seinen Platz gefunden haben und mit jenem, auf den alten Sonnencult bezüglichen Spiegel nichts gemein haben, welcher als Emblem der Gottheit dem Laienauge verborgen im Allerheiligsten der Miya vieler Shintô-Tempel bewahrt wird. Ein anderes häufig zur Schau gestelltes Emblem ist die Kugel aus Bergkristall, *Tama*, welche Reinheit, Tiefe und Macht der Kami versinnlichen soll oder als Sinnbild der Seele gedeutet wird. Ein Paar Vasen mit Zweigen des immergrünen *Sakaki*-Strauches vollenden die bescheidene Ausstattung des Heiligthums.

Gewöhnlich steht vor dem Miya ein zweites kleines Gebäude, die Gebethalle, *Haiden*, bald von ihm getrennt, bald durch einen Verbindungsbau mit ihm vereinigt, bisweilen nur ein einfaches Schutzdach auf vier Pfosten. An dieser Halle hängt jene Schelle, durch deren Läuten die Gläubigen die Aufmerksamkeit des Kami wecken, eine Sitte, welche uns die im japanischen Kunstgewerbe nicht selten als Ziermotiv benutzte Schelle am Seil verständlich macht.

Bei Tempeln, welche als nationale Heiligthümer oder vielbesuchte Wallfahrtsorte weiteren Zwecken als dem Gebete Einzelner dienen sollen, treten den geschilderten Theilen der Miya noch andere Baulichkeiten hinzu. Wie aber die bürgerliche Baukunst der Japaner keine Vereinigung verschiedener Räume zu einem baulichen organischen Ganzen kennt, sondern den besonderen Zwecken gemäfs gesonderte Gebäude errichtet und eine ästhetische Gesammtwirkung nur durch die malerische Gruppirung der Baulichkeiten anstrebt, so bestehen auch ihre gröfsten Heiligthümer aus einzelnen, oft über eine weite, hügelige Fläche unregelmäfsig verstreuten Bauten, welche nur durch landschaftliche Anlagen, Gruppen und Alleen uralter Bäume zu einem Ganzen von bedeutsamer Wirkung verbunden sind.

Der *Geku*-Tempel zu Ise, welcher den nationalen Stil der alten Shintô-Tempel mit am reinsten bewahrt hat, liegt inmitten eines Haines uralter, riesenhafter Cryptomerien, untermischt mit gewaltigen Kampfer-Bäumen, mit Ahornen und den geweihten Sakaki-Sträuchern. Zur Seite eines von Tempelwärtern bewohnten Gebäudes erhebt sich das erste Galgenthor, durch welches ein breiter, von Bäumen eingefafster Weg zu einem zweiten ähnlichen Thore führt. Neben diesem werden in einem kleinen Laden allerlei der Verehrung der Tempelbesucher dienende Dinge feilgeboten: Holzstückchen vom Bau des alten Tempels, welcher seit unvordenklichen Zeiten je nach einundzwanzig Jahren durch einen neuen, völlig gleichen ersetzt zu werden pflegt, Päckchen von Reis, welcher auf den Göttertischchen dargeboten gewesen, kleine goldene und silberne Wallfahrtspfennige mit dem Namen des Tempels. Dicht dabei erhebt sich eine Schaubühne, auf welcher zu gewissen Zeiten oder wenn fromme Pilger dafür zahlen, die geheimnifsvollen symbolischen *Kagura*-Tänze aufgeführt werden. Unweit dieser Bühne liegen die Höfe, welche den der Gottheit der Nahrung geweihten Geku-Tempel umschliefsen. Das äufsere Gehege, eine etwa 10 Fufs hohe Planke von sauber geglätteten Brettern aus Cryptomerien-Holz, umschliefst einen vorn 247 Fufs breiten, 335 bis 339 Fufs tiefen, hinten 235 Fufs breiten Platz, dessen unregelmäfsige Form durch Unebenheiten des Bodens bedingt erscheint. Fünf *Torii* bezeichnen ebenso viele Zugänge, von denen der südliche der Haupteingang ist. Durchschreitet man denselben, so steht man in einem kleinen Hofe, gegenüber einem strohgedeckten Thorwege, dessen Oeffnung durch einen weifsen Vorhang verhängt ist, der nur für Besucher von Rang gelüftet wird. Dieses überdachte Thor bildet den Hauptdurchgang des zweiten stackettartigen Geheges aus runden, abwechselnd längeren und kürzeren Pfosten von Cryptomerien-Holz, welche in Zwischenräumen von etwa 2½ Fufs gepflanzt und durch zwei wagerechte Latten — eine nahe dem

Kopfe, die andere in der Mitte der längeren Pfosten — verbunden sind. Durch Thüren verschlossene Torii sind auch an jeder Längsseite und an der Rückseite des zweiten Geheges angebracht, dessen Entfernung vom ersten Gehege von 36 Fufs an der Stirn zu 25 Fufs an den Seiten und nur 10 Fufs am Rücken des Hofes wechselt. Innerhalb des zweiten Hofes erhebt sich zur Rechten des Haupteinganges ein Gebäude, welches früher den zu besonderen Feierlichkeiten abgesandten Vertretern des Mikado diente. Nahezu hundert Fufs hinter dem Haupteingang führt ein zweiter überdachter Thorweg in den dritten Hof, welcher von einem 8 Fufs hohen Zaun senkrechter, vierkantiger Latten umhegt ist. Aus ihm gelangt man durch zwei Thore, zuerst eine kleine hölzerne Pforte, dann wieder einen strohgedeckten Thorweg, in den vierten und innersten Hof, welcher mit einer Planke aus senkrecht gestellten Brettern, deren Kopfenden durch Abfasung ihrer Fugenkanten zahnartig vorstehen, umzäunt ist.

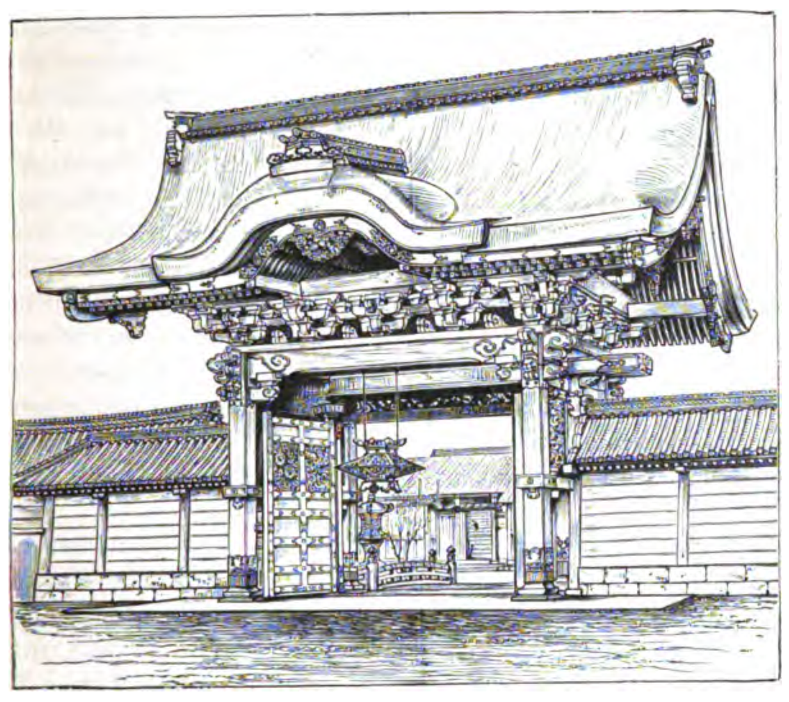
An der Rückseite dieses vierten, nahezu quadratischen Hofes von 131 zu 134 Fufs Seitenlänge erhebt sich zwischen zwei Schatzhäusern das Heiligthum. Ihre Bauart entspricht nach japanischer Auffassung dem reinsten Shintô-Stil. Die Kapelle — *Shoden* — mifst bei einer Länge von 34 Fufs nur 19 Fufs in der Tiefe; ihre Pfosten sind in den Erdboden gepflanzt; eine 15 Fufs breite Treppe von 9 Stufen führt zu dem 3 Fufs breiten, von niedriger Brustwehr eingefafsten Umgang empor, welcher, von dem weit schattenden Dache überragt, den Bau auf allen Seiten in gleicher Höhe mit dem 6 Fufs über dem Erdboden angebrachten bretternen Flur des Innenraumes umgiebt. Die Stufen, die Brustwehr und die Thüren sind, was mit dem reinen Shintô-Stil nicht zu stimmen scheint, reich mit ehernen Platten belegt und ebenso die hoch den First überragende Gabel der Giebelsparren, der in dieser liegende äufsere Firstbalken und die Querhölzer auf demselben.

Aehnlich angelegt, mit gleichen Dächern, doch niedriger und kleiner sind die beiden seitlichen Schatzhäuser — *Hoden* —, in denen kostbare alte Seidenstoffe und Sättel und Zaumzeug für die geweihten Rosse bewahrt werden. Andere, gottesdienstlichen Zwecken dienende Gebäude stehen in den äufseren Höfen; in der nordwestlichen Ecke des ersten Hofes ein besonderes Haus zur Bewahrung der Gohei, und in der nordöstlichen ein anderes, in welchem alltäglich zu gewissen Stunden die Speis- und Trankopfer für die Gottheit der Nahrung, der das Geku-Heiligthum geweiht, zugleich aber auch für die Sonnengöttin ausgesetzt werden, deren Heiligthum, der *Naiku*-Tempel, sich unweit des *Geku*-Tempels in einer entzückenden Landschaft an dem ahornbeschatteten Ufer des Isuzu-Flusses erhebt.

Die Anlagen des *Naiku* gleichen im Wesentlichen denen des

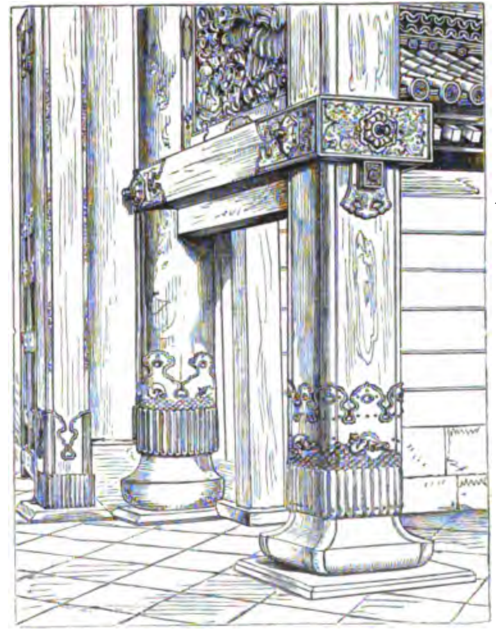
Geku. In dem Allerheiligsten der Miya wird jener mystische Erzspiegel bewahrt, welcher als Bild der höchsten Göttin von uralter Zeit her heilig gehalten wird. Dieser Spiegel liegt in einer Kapsel von Hinoki-Holz auf einem niedrigen, mit einem Tuch aus weifser Seide bedeckten Tischchen. Der brocatene Ueberzug des Spiegels wird niemals geöffnet oder erneuert; wenn er vom langen Liegen in Fetzen zerfällt, wird ein neues Säckchen darüber gezogen, ganz wie bei den Krönungsmänteln der deutschen Kaiser die einmal durch den Gebrauch geweihten Stoffe, auch wenn sie schadhaft geworden, unter den darüber genähten neuen Stoffen ehrfurchtsvoll bewahrt wurden. Ueber das Tischchen mit dem Spiegel hat man noch eine Art hölzernen Käfigs mit goldenen Zierrathen gestülpt, und endlich eine auf allen Seiten bis auf den Boden herabfallende seidene Decke darüber gehängt. Mit dem Erblicken dieser Hüllen der Spiegelkapsel müssen die Gläubigen sich begnügen, wenn sich ihnen die gewöhnlich verschlossenen Thüren des Allerheiligsten bei feierlichen Anlässen öffnen.

Eigenthümlich ist den Heiligthümern des Shintô, dafs sie in der Regel nach Ablauf einer gewissen Reihe von Jahren von Grund aus neu aufgeführt werden. Nach japanischer Meinung geschieht dies mit so vollkommener Genauigkeit, dafs jeder neue Tempel ein bis in alle Einzelheiten getreues Abbild seines Vorgängers und damit zugleich seines vielleicht vor einem Jahrtausend geschaffenen Urbildes wäre. In der baulichen Praxis ist eine derartige Verewigung eines Bauwerkes durch vielfachen Abbruch und Neubau aber einfach unmöglich. Beim besten Willen werden die Werkmeister bei jeder Wiederholung Abweichungen nicht vermeiden können. Wieweit daher die heutigen Shintô-Tempel einen sicheren Schlufs auf die alte Baukunst der Japaner gestatten, mufs dahin gestellt bleiben, bis von jener Theorie unabhängige Kunstforscher an Ort und Stelle Vergleiche angestellt haben werden. Gewifs ist, dafs die neuzeitige Lehre vom reinen Shintô nicht ohne Rückschlag auf die in neuerer Zeit vorgenommenen Neubauten alter Tempel bleiben konnte. Wo sie mit den Rechten einer Staats-Religion sich buddhistischer Tempel bemächtigen konnte, ist sie oft rücksichtslos genug mit denselben verfahren und hat die gesammten buddhistischen Zuthaten, Götterbilder, Glockenthürme, Büchereien für die Aufbewahrung der heiligen Schriften beseitigt. Aus dieser gewaltsamen „Purification“ vieler buddhistischen Heiligthümer sind vielfach nur die ex-voto-Bilder gerettet worden, oft Werke der berühmtesten Maler, durch deren Ansammlung viele alte Gotteshäuser zu wahren volksthümlichen Museen geworden waren. In anderen Fällen hat die Einziehung der Einkünfte, aus denen früher die Unterhaltung der Tempel bestritten wurde, diese zu langsamem Verfall verurtheilt.



Oestliches Hauptthor des Nishi-Hon-gwan-ji-Tempels der Shin-shiū-Secte in Kioto.

Wie die Kami-Tempel sind auch die Buddha-Tempel Japans Holzbauten, reines Zimmermannswerk ohne Stütz- oder Füllmauern aus Stein, nur mit Bretterverschalungen, Schiebewänden, oder von unten nach oben aufschlagenden Klappfenstern zwischen den Pfosten, welche das Dach tragen. Ein sehr entwickeltes System von Consolen vermittelt den Uebergang zu dem weit vorkragenden Dache, welches nicht wie bei den Kami-Tempeln geradlinig, sondern in schönen Schweifungen aufsteigt und statt mit Stroh oder Schindeln mit Ziegeln gedeckt ist. Das Holzwerk



Pfosten rechts vom Eingang in das Hauptthor des Nishi-Hon-gwan-ji-Tempels. Die Enden der Pfosten und Querhölzer stecken in Bronzekapseln.

des Gebäudes ist nicht auf schlichte Zimmermannsarbeit von äufserster Sauberkeit beschränkt, sondern mit Schnitzereien geschmückt, vergoldet, lackirt und bemalt. Metallbeschlag findet ausgedehnteste Anwendung. Nicht nur der Zierde halber, sondern um die Querschnitte der Bauhölzer gegen das Eindringen der Feuchtigkeit zu schützen, steckt man die Füfse der Säulen und die Balkenköpfe in bronzene Kapseln; um der Verbindung der Hölzer gröfsere Festigkeit zu geben, beschlägt man die Ecken der Rahmenhölzer von Fülltafeln und Thüren, die Kreuzungen der Balken von Felderdecken mit Bronzen, deren schöne getriebene oder gemeifselte Zierrathen zur Pracht des Baues wesentlich beitragen. Bronzene Nägel, deren Köpfe zierliche Rosetten oder fürstliche Wappen tragen, dienen zur Befestigung des Metallbeschlages und auf den Firsten der Dächer klingt der metallene Schmuck in bronzenen Drachen oder mächtigen aufgerichteten Fischgestalten aus.

Der architectonisch bedeutsamste Theil der Bauten dieses Stiles sind ihre in den mannigfachsten und reichsten Formen geschwungenen Dächer, gleichviel ob diese Dächer Thorwege in den Tempelmauern, vielgeschossige Pagoden, Glockenstühle, Brunnenbecken oder die eigentlichen Tempel überschatten. Die letzteren sind nicht wie beim Shintô kleine Kapellen, deren Inneres der Gläubige nicht betritt, sondern oft weiträumige, grofse Gemeinden um eine zahlreiche Priesterschaft versammelnde Hallen, *Hondo* genannt, deren schlanke mastengleiche Holzsäulen, mit leichter Neigung zur Axe des Gebäudes in weiten Abständen gepflanzt, eine Holzdecke tragen; knieförmige Consolen, welche wie kurze Aeste von den Häuptern der Säulen oder der Pfeiler entspringen, bilden das Lager für die frei liegenden Deckenbalken und Spannriegel, über denen die Bretterverschalung des Daches vom Firstbalken herabschwebend sichtbar wird. Bisweilen erheben sich auf den Spannriegeln noch kurze Säulen, über deren Consolenköpfen wieder Längsbalken liegen, die



Balkendecke des Hondo von O-baku-san im Uji-Thale.

einer flachgewölbten Holzverschalung als Lager dienen. Nicht immer bietet sich das Balkenwerk des Daches offen den Blicken dar; über manche Räume spannen sich regelrechte Felderdecken, deren Zwischenräume durch bemalte oder geschnitzte Platten gefüllt oder in zahlreiche kleine Felder zerlegt sind. (S. Seite 23 u. 51.)

Die Consolen, welche als Vermittler zwischen den Pfosten und dem weitschattenden schwerlastenden Dache nothwendig werden, sind häufig und am reichsten an den Thorwegen der Tempelgehege als Köpfe von Drachen, Elephanten, Kylins und anderen mythischen Thieren gebildet.

Der Bemalung der Säulen ist nicht selten das Motiv einer vom Haupte herabhängenden Draperie zu Grunde gelegt. An den Säulen des *Chion-in*-Tempels in Kioto hält ein aufgemalter, dicht unter dem aufliegenden Balken um die leicht eingezogene Säule geschnürter Strick mit lang bequasteten Enden die Erinnerung an die Entstehung dieser Bemalung aus wirklich umgehängten Teppichen fest. Besonders reich durchgeführt begegnet uns dies Motiv an den Säulen eines der Nikko-Tempel.

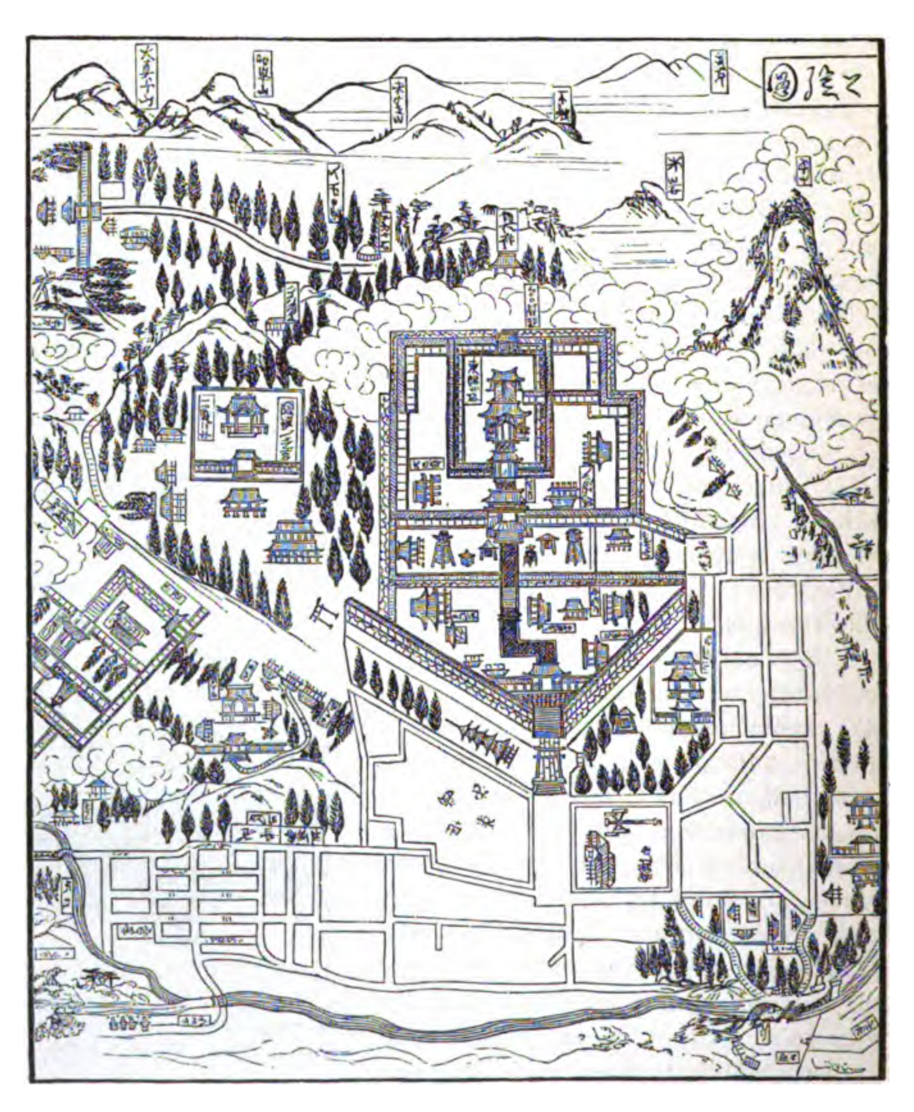


Gemalte Draperie auf einer Holzsäule eines der Nikko-Tempel. (Oben das dreiblätterige Awoi-Mon der Tokugawa-Shogune.)

Ist auch manches herrliche Denkmal alter Kunst bei den die neue Aera des *Meiji* einleitenden Erschütterungen in Flammen aufgegangen, mancher Buddha-Tempel seiner alten Kunstwerke beraubt und gemeinnützigen Anstalten oder Anhängern des reinen Shintô überwiesen worden, so steht doch noch eine grofse Anzahl buddhistischer Tempel in voller Herrlichkeit aufrecht, und unter den 75000 Heiligthümern, welche, jedes Kapellchen eingerechnet, vor wenigen Jahren noch in Japan gezählt wurden, ragt in seinen immergrünen Tempelhainen noch mancher schöne Bau empor, den eine unterrichtetere Kunstwissenschaft dereinst nicht unwürdig halten wird,

in Reih und Glied mit den kunstvollsten Bauten, deren sich das Abendland rühmt, geschildert zu werden.

Wie wir in den *Geku-* und *Naiku*-Tempeln zu Ise ein typisches Beispeil der Anlage eines reinen Shintô-Tempels kennen gelernt haben, so finden wir in dem Tempel, welchen der zweite Shôgun der Tokugawa-Dynastie im Jahre 1617 am *Nikko*-Berge über dem Grabe seines Vaters Yeyas errichtet hat und in den in der Folge hinzugefügten Bauten zur Verherrlichung dieses grofsen, als *Gongen* und *Kami* verehrten



Grundrifs der Tempelanlagen von Nikko, nach einer an Ort und Stelle verkauften Karte.
(Erklärung des Planes im Text.)

Mannes das klassische Beispiel einer Tempel-Anlage, welche, obwohl dem Grundgedanken nach shintôistisch, alle Herrlichkeiten der buddhistischen Bau- und Zierkunst auf das schönste und reichste entfaltet zeigt. Leider sind auch die Nikko-Tempel theilweise „purificirt" worden!

Der Weg zu den Nikko-Tempeln kreuzt den zwischen Felsen rauschenden Daiya-gawa. Zwei Brücken führen hinüber, die eine, aus rothgelacktem Holzwerk auf Steinpfeilern, hebt sich prächtig von dem grünen Dunkel der Cryptomerien am jenseitigen Ufer. Geschlossene Thore an beiden Enden wehren den Uebergang, denn seit ihrer Erbauung im Jahre 1638, *Mi-Nashi*, die Brücke schlechthin genannt, wurde sie nur vom Shôgun, wenn er an dem Grabe seines Ahnherrn beten wollte, überschritten und auch jetzt noch öffnen sich ihre Thore nur zweimal im Jahre den Pilgern. Eine Strecke stromabwärts spannt sich eine bescheidenere Brücke für den Alltagsverkehr über den Flufs. Jenseits steigen wir durch den Cryptomerienhain an Klostermauern entlang den Abhang hinauf, vorüber an einer den drei Buddhas Amida, Nio-rai und Kwan-non in doppelter Gestalt geweihten Tempelhalle, neben welcher sich ein eigenthümliches ehernes Denkmal erhebt, das im Jahre 1643 dem Yeyas errichtet worden ist. Es besteht aus einer zwölf Meter hohen Erzsäule, welcher vier halb so hohe und mit ihr durch wagerechte Erzbalken verbundene Säulen als Streben dienen. Oben auf der Säule erheben sich übereinander sechs, in eine Knospe endigende Lotoskelche, von deren Blumenblättern Glöckchen herabhängen. Am Haupt der Säule, dicht unter dem ersten Lotoskelche erglänzt das goldene Wappen der Tokugawa. Breite Stufen führen weiter hinauf zwischen niedrigen Steinwällen durch eine Cryptomerien-Allee bis zu einem schmucklosen granitenen Galgenthor nach Art der Torii der Shintô-Tempel. Die Inschrifttafel, welche Jahrhunderte hindurch in der Mitte des steinernen Querbalkens dem Nahenden den göttlichen Namen des Yeyas: *Tosho-Dai-Gongen* kündete, hat jetzt den Puristen der Staatsreligion weichen müssen. Verwitterte, bemooste Steinlaternen empfangen den Eintretenden, geradeaus führt ein mit Steinplatten belegter Weg zu der steinernen Treppe, welche von dem „Thor der zwei Könige", *Ni-o mon*, gekrönt wird; zur Linken erhebt sich die berühmte Pagode mit ihren fünf Geschossen unter ebensovielen geschweiften, weitschattenden Dächern von achtzehn Fufs Seitenlänge zu einer Höhe von über hundert Fufs. Die Geländer der jedes Geschofs umgürtenden Balkone, die zahlreichen Consolen der Dächer leuchten in vielfarbiger Bemalung.

Der Thorweg, den wir durchschreiten um in den ersten der vier am Abhang des Berges terrassenartig aufsteigenden Tempelhöfe


Grofse Pagode im Tempelgehege zu Nikko.

zu gelangen, zeigt geschnitzte Balkenköpfe und Consolen in Gestalt von allerlei fabelhaften Thieren, von Tapiren, Elephanten und Löwen. In den Nischen rechts und links vom Durchgang sitzt jetzt ein Paar shintôistischer Ungeheuer in Löwengestalt, *Ama-inu* und *Koma-inu*, an Stelle der riesigen Statuen der *Ni-o-kon-go*, „der zwei kühnen goldenen Könige“ welche die Buddhisten üblicher Weise auch an dieses ihrer Tempelthore gestellt hatten. Innerhalb des von einer lebhaft roth bemalten Holzwand umhegten Hofes erblicken wir verschiedene, unregelmäfsig vertheilte Schatzhäuser, welche der Bewahrung der Kostbarkeiten des Heiligthums und verschiedener, von Yeyas zu seinen Lebzeiten benutzter Geräthe dienen. Zur Linken des Thores wächst in einer steinernen Brüstung eine riesenhafte Schirmtanne, Sciadopitys verticillata, vom Volkesmunde als jene Tanne gepriesen, die der grofse Yeyas, als sie noch in einem Blumentopfe Platz hatte, in seiner Sänfte mit auf Reisen zu nehmen pflegte. Der aus unbemaltem Holze erbauete, mit nur wenigem bemalten Schnitzwerk und einer schwarzgelackten Thür ausgestattete Stall neben der schönen Schirmtanne dient einem der Gottheit geweihten weifsen Pferde; ein anderer Bau zur Bewahrung einer vollständigen Sammlung der buddhistischen Schriften, welche in einem achteckigen drehbaren Schrank mit vergoldeten Pfeilern und rothgelackten Füllungen aufgestellt sind. Ein von zwölf granitenen Pfeilern gestütztes, wunderbar reich geschmücktes Dach schützt eine aus einem Granitblock gemeifselte Cisterne, welche so genau in der Wage aufgestellt ist, dafs das zufliefsende Wasser an allen vier Seiten des Beckens so gleichmäfsig überfliefst, als wäre das Ganze ein massiver Block Wasser. Inmitten des Hofes überspannt ein schönes ehernes Galgenthor mit dem goldenen Tokugawa-Wappen an Pfosten und Querbalken den zur Höhe führenden Weg.

Eine neue Treppenflucht von zwanzig Stufen und ein zweiter

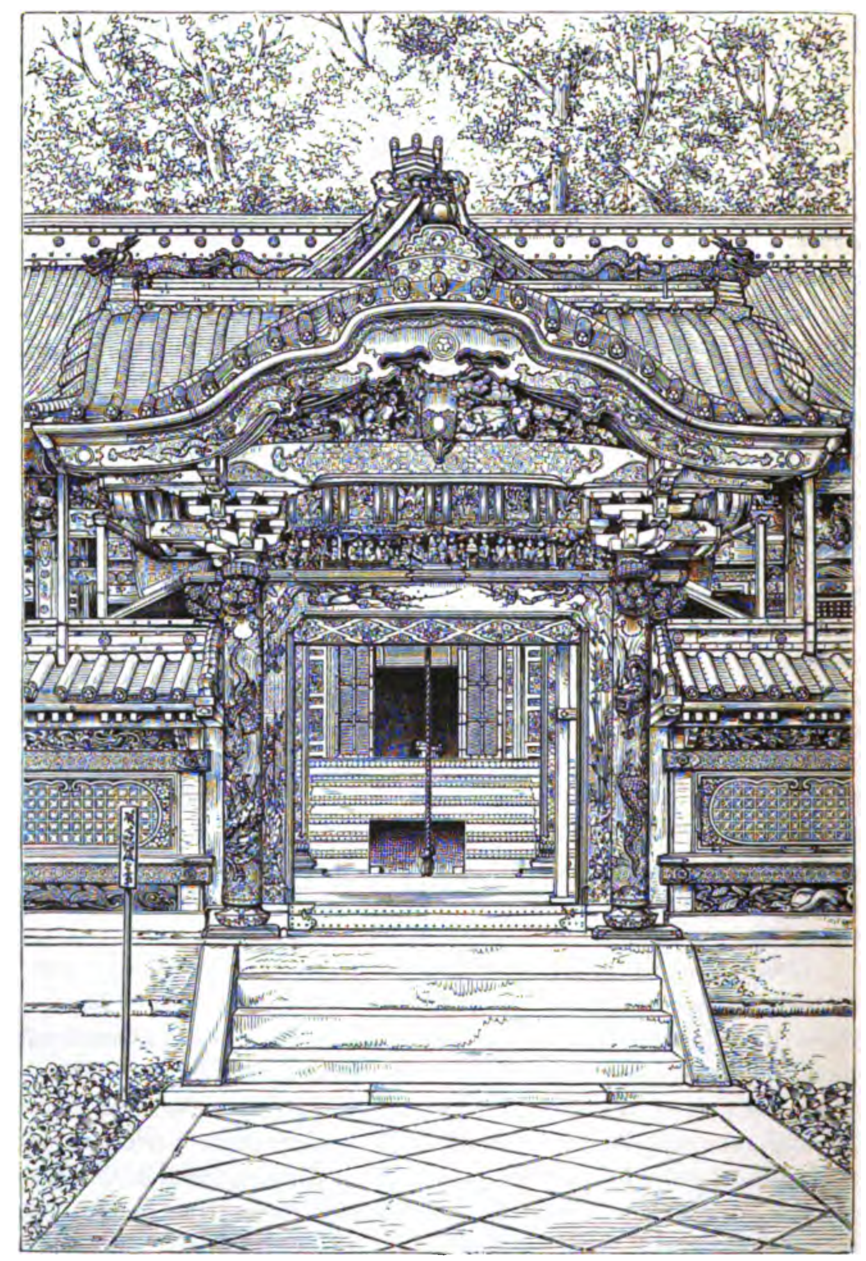
mit einer steinernen Brüstung eingefafster Hof erschliefst sich unseren Blicken. Glockenthürme und eherne Denkmäler schmücken ihn, darunter ein vom König der Riukiu-Inseln gestifteter Leuchter, eine vom König von Korea im Jahre 1642 gewidmete Glocke, Laternen aus Korea, grofse Leuchter europäischer Herkunft, Gaben der Holländer oder Portugiesen, Reihen aus Erz oder Eisen gegossener oder steinerner Laternen, Widmungen japanischer Fürsten, hundertundachtzehn an der Zahl, das Alles umwachsen von hundertjährigen Bäumen.

Eine dritte Treppe von dreizehn Stufen und wir stehen auf der Plattform, auf welcher sich das prachtvolle, *Yo-mei mon* genannte Thor in zwei Geschossen erhebt. Die sein Dach tragenden Holzsäulen sind mit geschnitztem regelmäfsigem Grundmuster, über welches blumengefüllte Runde verstreuet sind — wieder eine Erinnerung an ursprüngliche Teppich-Umkleidung — geschmückt und weifs bemalt. Dafs dieses Muster einmal auf dem Kopfe stehend angebracht worden, erklärt sich der Japaner aus der Absicht des Künstlers, durch einen freiwilligen Fehler sein Werk zu verunstalten, um nicht durch eine allzu vollkommene Schöpfung Unheil über das Haus der Tokugawa heraufzubeschwören. Ueber diesen Säulen springen weifse, löwenartige *Kirin* mit halbem Leibe aus den auf den Säulen liegenden Balken hervor, welche letzteren wieder mit kleineren Kirin in hocherhabener Arbeit geziert sind. Dieselben fabelhaften Thiere tragen als oberste Glieder der über den Balken in Stufenreihen aufsteigenden Consolen den Umgang des Obergeschosses mit seiner reich durchbrochenen Brustwehr. Hinter letzterer stützen weifse Säulen den zweiten weifsen Querbalken mit den vorspringenden *Kylin*, über welchen goldene Drachenköpfe mit rothen Rachen das geschweifte, an den Ecken mit Zierglocken behängte Dach tragen. Rechts und links dehnen sich Kreuzgänge aus, deren Wände mit geschnitzten und in den natürlichen Farben bemalten Bäumen, Blumen und Vögeln geschmückt sind.

Durch das *Yo-mei mon* betreten wir den dritten Hof, den auf drei Seiten offene Kreuzgänge, auf der vierten eine hohe, gegen den Abhang des Hügels gelehnte, die ganze Anlage rückwärts abschliefsende Steinmauer umgrenzen. Von den Gebäuden dieses Hofes rechts vom Eingang dient das eine zur Aufführung der *Kagura*-Tänze, das andere zu besonderen, mit der Verbrennung von Cedernholz verknüpften Gebetsverrichtungen. Ein Gebäude links vom Eingang enthält die Wagen, welche alljährlich am ersten Juni in den feierlichen Umzügen zu Ehren der zu Kamis erhobenen Helden Yeyas, Hideyoshi und Yoritomo mitgeführt werden. Inmitten des Hofes umschliefst das *Tama-gaki* genannte Gehege den vierten und letzten der Höfe.

Dieses Gehege besteht von aufsen gesehen aus einer massigen

Steinmauer, auf welcher sich in Entfernungen von zwölf zu zwölf Fufs vierkantige, durch zwei wagerechte Querbalken verbundene Holzpfosten



Kara-mon, Thor des vierten Tempelhofes zu Nikko. Dahinter die Treppe zum Hai-den.

erheben, welche ein regelrechtes mit Ziegeln gedecktes Mauerdach tragen. Inmitten der nicht völlig 150 Fufs langen Vorderseite wird

dieses Gehege durch einen Thorweg unterbrochen, dessen reiches Schnitzwerk und geschmackvolle Farbenpracht Alles bisher gesehene womöglich noch übertreffen. Die Abbildung macht diese Anlage deutlich. Man sieht auf ihr rechts und links von dem *Kara-mon*, das „China-Thor" genannten Thorweg Theile der Mauer; über dieser die Pfosten mit den Querbalken. Letztere sind mit einem regelmäfsigen Grundmuster aus Rosetten in geradlinigen Sechsecken bemalt und an den Enden mit Metallkapseln verwahrt. Die zwischen der Mauer und dem ersten Querbalken, zwischen diesem und dem zweiten Querbalken, zwischen letzterem und dem Dache befindlichen, seitlich durch die Pfosten begrenzten Felder sind mit reichem Schnitzwerk ausgefüllt. Die unteren, etwa sechzehn Zoll hohen Friese stellen von allerlei Geflügel belebtes Wasser dar; zur Linken des Thores erkennt man fliegende Gänse, zur Rechten bis an den Leib im Wasser stehende Stelzvögel. In den mittleren, etwa fünf Fufs hohen Feldern sind gitterartig durchbrochene, vergoldete Fülltafeln mit farbigen Blumen-Einfassungen in schwarzgelackten Rahmen angebracht. Die oberen, etwa sechzehn Zoll hohen Friese stellen von Land-Vögeln belebte blühende Sträucher dar. All' dieses Zierwerk ist bei grofser Zartheit mit meisterlich sicherem Schnitt ausgeführt und erglüht in den schönsten harmonisch gestimmten Farben.

Fünf Stufen führen empor zu der Thoröffnung in dieser herlichen Mauer. Lebensvoll gemeifselte Drachen umschlingen ihre äufseren Holzsäulen, deren Häupter über grofsen Büscheln von Chrysanthemum-Blüthen die Consolen-Krone tragen, auf welcher der Spannriegel des Dachgiebels lagert. Auf den Thürpfosten wachsen knorrige *Mume*-Bäume empor, deren blühende Zweige sich von beiden Seiten über den Sturz ausstrecken. Der Fries über dem Sturz zeigt uns einen feierlichen Zug von Göttern, darüber das metopenartig abgetheilte Glied reizende Gruppen wachsender Wasserpflanzen, der Spannriegel aber ist gleich den Querbalken der Mauer, als structiv thätiges Glied in richtigem Gegensatz zu den Füllungen nur mit einem regelmäfsigen Grundmuster geziert, seine Enden stecken in getriebenen Metallkapseln. Das Dreieck über dem Spannriegel bietet wieder reichem figürlichen Schnitzwerk Raum. Die geschweiften Giebelbalken, welche dasselbe einrahmen, sind wie alle übrigen Pfosten und Sparren mit Metall vorgeschuht; auf ihnen entlang ringeln sich grimme Drachen, zwischen denen in der Spitze des Giebels das Wappen der Tokugawa mit seinen drei von dem Rande eines Kreises nach innen wachsenden *Awoi*-Blättern prangt, wie solches kleiner auch auf jedem der Stirnziegel zu sehen, welche die Reihe der halb walzenförmigen, die Fugen der Hohlziegel rippenartig deckenden Ziegel des geschweiften Daches abschliefsen.

Durch das *Kara-mon* betreten wir den letzten, am Abhang sich aufwärts erstreckenden Hof, über dessen Tempeldächern eine von wildem, dunklem Nadelwald überwachsene Felswand aufragt. Die Anlage des Heiligthums mit der Gebethalle, aus welcher ein Gang zur Kapelle führt, ist durch shintôistischen Brauch beeinflufst. Alles aber prangt im vollen Glanze buddhistischer Prachtentfaltung.

An der Stirnseite der Gebethalle — *Hai-den* — tragen acht Säulen das Dach. Von ihren Zwischenräumen sind jederseits zwei mit grofsen, nach oben aufschlagenden Klappfenstern geschlossen, deren schwarz gelacktes Gitterwerk sich von goldenem Grunde abhebt; die drei mittleren enthalten die Flügelthüren, deren Felder mit grünen, rothblumigen Ranken auf goldenem Grunde in schwarzgelackten, metallbeschlagenen Rahmen geschmückt sind. Ueber den Fenstern sind die langen *Ramma* zwischen den unteren und den oberen Querbalken mit geschnitzten, goldgrundigen Fülltafeln ausgesetzt, auf denen über blühenden Pawlonien fliegende vielfarbige *Foho*-Vögel mit nachflatterndem Schwanze die ganze Länge der Friese ausfüllen. Eine weitere Gliederung der Stirnseite ist dadurch bewirkt, dafs die beiden mittleren Säulen um die Dicke eines Balkens erhöht sind und in Folge davon die Köpfe der Balken über den Thüren nicht mit den Köpfen der Balken über den Fenstern zusammenstofsen, sondern denselben auflagern. Hierdurch rücken die drei ebenfalls mit fliegenden Foho-Vögeln geschmückten grofsen Ramma über den Thüren um ein Glied nach oben an die Stelle der dort nicht fortgesetzten oberen Querbalken und zugleich wird über dem Sturz der Thüren Raum für eine zweite Reihe von drei schmäleren, mit kleinen Vögeln über blühenden Sträuchern geschmückten Friesen gewonnen. Ein schmälerer Balken zieht sich ohne Unterbrechung über jenen Balken und Oeffnungen am ganzen Gebäude hin als Unterlage für die Consolenwucherungen, die auf ihm oberhalb der Säulen mit einer einzelnen breiten Console ansetzen und sich in vier Reihen übereinander erheben, bis ihrer sieben kleinere in einer Reihe neben einander dem eigentlichen Dachbalken ein breites Unterlager bieten. Die Vertiefungen zwischen den dunkelen, nach unten verjüngten Massen dieser Consolen und dem weit vorragenden Dache füllt wieder Schnitzwerk, aus dessen gekräusten Goldwellen grofse schwimmende Chrysanthemumblüthen mit ihren natürlichen Farben hervorleuchten.

Im Innern empfängt uns eine 27 Fufs breite und 42 Fufs tiefe Halle, an deren dem Eingang entgegengesetztem Ende drei Thüren den zum Allerheiligsten führenden Verbindungsgang bezeichnen. Ihr Fufsboden ist mit Matten belegt, die Decke durch schwarz gesäumte, auf goldenem Grund roth gestreifte Latten in kleine quadratische Felder — acht zu

dreizehn — getheilt, in deren Füllungen goldene Drachen auf dunkelgrünem Grunde in einem weifsrothen Ringe auf goldenem, in den vier Ecken mit rothen, grünbeblätterten Viertelsblumen geziertem Felde gemalt sind.

Die Seitenwände zur Rechten und Linken sind in ihrer Mitte durch je eine Säule unterbrochen, über welcher der Hauptbalken in gleicher Höhe mit den Balken über den Fenstern der Aufsenseite fortläuft. Die Ramma über ihm sind mit blühenden Päonienbüschen geschmückt, zwischen denen sich Fasanen, Pfauen und andere grofse Landvögel bewegen.

Die Halle ist jederseits gegen ein Nebengemach durch Schiebethüren abgegrenzt, auf deren Goldpapiergrund der löwenartige *Kirin* zwischen strauchigen Päonien und der drachenköpfige, hirschfüfsige *Kylin* neben Bambusen dargestellt sind.

Jedes dieser beiden Nebengemächer besteht aus zwei nahezu quadratischen Abtheilungen. Diejenige rechts zunächst der Stirnseite der Halle erglänzt im reichsten farbigen Schmuck; von den Häuptern der goldenen Säulen scheinen aus den dunkelen ehernen Schutzkappen rothe, gemusterte, mit bunten Säumen eingefafste Draperien herabzuhängen. Der Balken über ihnen ist auf grünem Feld mit vielfarbigem, regelmäfsigem Grundmuster geziert; die kurzen Stützen oberhalb der Säulen zeigen grüne, mit rothen wechselnde Behänge und der schmale Balken über diesen Stützen spannt sich zwischen den dunkelen Bronzebeschlägen seiner Enden leuchtend roth mit weifsem Mittelfelde von Stütze zu Stütze. Die Ramma zwischen diesen structiven Gliedern zeigen wieder Fasanen und allerlei kleinere Vögel in baumdurchwachsener Landschaft auf goldenem Felde, in dessen vier Ecken glühend rothe Wolken die bronzenen Eckbeschläge des Rahmens schärfer absetzen. Die Consolenreihen, welche auch hier, doch bescheideneren Umfangs, als am Aeufseren des Gebäudes, den Uebergang zur Decke vermitteln, sind in den mannichfachsten Farben bemalt, aber in symmetrischer Ordnung für jede Gruppe. Ueber all' dieser Pracht schwebt eine wieder mit fliegenden Drachen bemalte Felderdecke.

Aehnlich diesem Raum in der baulichen Gliederung ist die hintere Abtheilung des rechten Nebengemaches. In den unteren Säulenzwischenräumen treten aber hier an die Stelle der goldenen Klappenluken mit ihren schwarzen Querlatten vier feste geschnitzte Fülltafeln, von denen je zwei den Säulenzwischenräumen der Rückseite und der hinteren Hälfte der Seitenwand des Gebäudes entsprechen. In vierfachem, theils farbig auf Goldgrund, theils golden auf schwarzem Grund gemustertem Rahmen zeigen diese 6 zu 8 Fufs grofsen Fülltafeln grofse *Foho*-Vögel über blühenden *Kiri*-Bäumen und Päonien-Stauden, Alles ausgeführt in

jener schönen Art der geschnitzten Intarsia, welche die Japaner übten, lange bevor die Egerer Meister sie bei uns zur Specialität erhoben. Die Decke ist in hundert kleine Felder gegliedert, deren vier mittlere das grofse dreiblättrige Wappen der Tokugawa ausfüllt, umgeben von drei Reihen, abwechselnd mit fliegenden Kranichen und langbefransten Schildkröten als Sinnbildern langen Lebens gefüllten Feldern und einer vierten Felderreihe mit Chrysanthemum-Stauden.

Ganz ähnlich dem beschriebenen Nebengemach zur Rechten der Halle ist auch der zweitheilige Nebenraum zur Linken. Doch treten hier an die Stelle jener Relief-Intarsien mit Foho-Vögeln ebenso grofse Fülltafeln mit geistvoll geschnitzten Adlern auf Felsen am Meeresufer, auf knorrigen Stämmen alter Eichen, einen Hasen in den Krallen davontragend. Die Decke über dem Adler-Gemach zerfällt gleichfalls in hundert Felder, in deren vier mittleren hier eine jener *Apsara* genannten Musikantinnen des Himmels schwebt, während grofse Chrysanthemum-Blüthen die umgebenden Felder füllen.

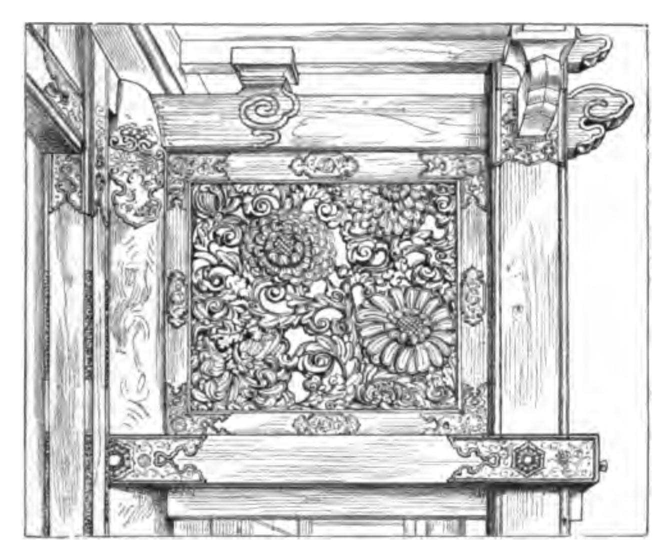
Der Raum mit dem grofsen Wappen der Tokugawa war unter der Herrschaft dieses Shôgunen-Geschlechtes für das Haupt desselben bestimmt. Was in jener Zeit von buddhistischem Tempelgeräthe die Halle noch füllen mochte, ist vor dem jetzt dort aufgestellten goldpapiernen *Gohei* entwichen, neben dem nur noch ein kreisrunder Spiegel Gnade gefunden hat.

Von dem Mittelraume führen hinten einige Stufen in einen Gang, durch den man die goldenen Thüren der in geheimnifsvoller Abgeschlossenheit gehaltenen Kapelle —*Honden*— erblickt. In dem ersten ihrer vier Räume steht ein vom Mikado selbst dargebrachtes vergoldetes *Gohei* und ein anderes von Seide, welches er bei seinem jüngsten Besuch dieses Nationalheiligthums im Jahre 1876 hier gewidmet hat. Von dem letzten Raum, dem Allerheiligsten, vermuthet Satow, dafs in ihm das *J-hai* oder die Gedächtnifs-Tafel mit dem göttlichem Namen des Yeyas bewahrt werde.

Mit dieser Stufenfolge von Tempeln, einer immer herrlicher als der andere, sind die baulichen Wunder Nikko's lange nicht erschöpft. Noch mehrere Tempelgehege mit allem Zubehör, davon eines auch noch in buddhistischem Betriebe belassen, reihen sich in den benachbarten Hügeln jenen Hauptbauten würdig an.

In der geschilderten Anlage ein glänzendes Beispiel vor Augen zu haben, mufs uns hier genügen. Mit den Nikko-Tempeln ist allen buddhistischen Tempeln gemeinsam ihre wunderbare Anpassung an die Natur des Landes. Eingeleitet und begleitet von zahlreichen, den Zwecken eines entwickelten Gottesdienstes gewidmeten Nebenbauten, mit diesen umhegt von reich geschmückten, überdachten Mauern, deren

Durchgänge zu prachtvollen Thorwegen ausgebildet sind, oft über ein weites gebirgiges, von rauschenden Flüssen und Bächen durchströmtes, von uralten, durch geschichtliche Erinnerungen geweihten Bäumen beschattetes Gebiet nicht zufällig, sondern in feinfühliger Berechnung der malerischen Wirkung verstreuet, schmiegen sich diese Tempelanlagen mit dem Wohlklang ihrer vielstimmigen Farbenpracht auf das entzückendste an die natürlichen Schönheiten ihrer landschaftlichen Umgebung. Die Erbauer jener Tempel verstanden ihren Aufgaben nicht nur als geschickte Baumeister, Bildhauer und Maler gerecht zu werden, sie waren zugleich und vor Allem Garten- oder vielmehr Landschaftskünstler. Auch hierin bekundet sich die Liebe zur Natur, welches alles japanische Leben beseelt.



Geschnitzte Füllung (Chrysanthemum) vom Thor des Nishi-Hon-gwan-ji-Tempels in Kioto. (S. Seite 67 u. 80.)



Thür des östlichen Hauptthores des Nishi-Hon-gwan-ji-Tempels, mit bronzebeschlagenem Rahmenwerk und geschnitzten Füllungen (Chrysanthemum).



Japanischer Hausgarten mit Steinlaternen.

Die Gartenkunst.

Unsere Schilderung der Häuser und Tempel der Japaner würde unvollständig bleiben, wenn wir nicht gleich daneben des von dem Wohnhause unzertrennlichen Hausgartens und der öffentlichen Parks in den Tempelgehegen gedächten.

Wie in der chinesischen Gartenkunst ist die Nachahmung der Natur auch der Grundzug des japanischen Gartens. Welches immer die Grundsätze alter chinesischer Philosophie über die Harmonie der Natur sein mögen, denen jener Grundzug seine theoretische Begründung verdanken soll, sicher ist, daſs die aus ihnen abgeleiteten Regeln in Japan von feinfühlenden Beobachtern entwickelt wurden, die sich der Eindrücke der Natur auf die Menschenseele wohl bewuſst waren. Sollte auch der japanische Garten ein Mikrokosmos sein, welcher verschiedene Charakterzüge der groſsen Natur umfaſst, so blieb ihm doch jene Bizarrerie erspart, welche in der alten chinesischen Gartenkunst die verschiedensten Dinge zu Gegensatz-Wirkungen ausnutzte und im Bunde mit der Empfindsamkeit den englisch-europäischen Gärten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ihren Charakter aufprägte.

Schon die japanische Bezeichnung des Gartens als *San-sui*, d. h. Berg und Wasser, deutet seinen Grundzug an. Auf beschränktem Raum mag dessen Befolgung zu Spielereien führen, doch kennt der Japaner, wo der Raum es gestattet, auch groſse parkähnliche Anlagen.

Ausführliche, mit Entwürfen und Ansichten von Gartenanlagen ausgestattete Bücher sind der Theorie und Praxis der Gartenkunst gewidmet. Das verbreitetste derselben ist im Jahre 1735 in 3 Bänden unter dem Titel *Tsuki-yama-niba — tsukuri-no-den*, d. h. „Lehrbuch künstlicher Berg- und Garten-Anlagen" von dem Schriftsteller Kitamura Yenkin und dem Maler Shige-Yoshi veröffentlicht und in unserer Zeit neu aufgelegt worden. Während die Bilder dieses Werkes meistens umfangreiche landschaftliche Gartenanlagen von grofsem malerischen Reiz darstellen, führt uns die im Jahre 1828 von Akisato herausgegebene dreibändige Fortsetzung unter dem gleichen Titel in die beschränkteren Anlagen des Haus- und Thee-Gartens. Letzterem Werke sind die Abbildungen auf den Seiten 81 und 83 entnommen.

Selbst in den grofsen Städten, wo Grund und Boden hohen Geldwerth haben, ist kaum ein Haus, das nicht sein wohlgepflegtes Gärtchen hätte, an dessen kleiner Landschaft mit ihren wasserumflossenen Felsengruppen und den schönblühenden oder seltsamen Gewächsen die Bewohner ihre Augen weiden, wenn sie ausruhen von der Arbeit oder dem lärmenden Getreibe des Strafsenlebens.

Obst- und Gemüsegärten fehlen bei den japanischen Häusern. Der gewöhnliche Ziergarten, *Niwa*, liegt stets dem Wohnzimmer gegenüber. Er ist mehr zum Beschauen als zum Aufenthalt im Freien und zum Spazieren bestimmt. Doch ist auch hierfür gesorgt; an Stelle der Wege ist er häufig mit grofsen unregelmäfsigen Schrittsteinen besäet, wie wir sie von den Uebergängen pompejanischer Strafsen kennen. Diese Steine gestatten uns auch bei nassem Wetter, uns an den Schildkröten und seltsam beflofsten Goldfischen zu freuen, die sich in dem kleinen Teiche tummeln, oder an den Salamandern, welche ein bescheideneres Wässerchen beleben, oder trockenen Fufses zu unseren Lieblingspflanzen zu gelangen, um ihren wunderlichen Wuchs, das seltene Farbenspiel ihrer Blätter oder ihre prächtigen Blüthen zu bewundern. Wo die Mittel zu Weiterem nicht reichen, begnügt man sich auch im engen Hofraum mit einem Busche des durch seine schönen rothen Beeren auffallenden *Nanten*-Strauches oder mit einer kleinen Fächerpalme.

Jene Schrittsteine, *Shiki-dai*, sind es, deren Vergleich mit den unregelmäfsig im Weltmeer verstreuten grofsen und kleinen Inseln des japanischen Reiches dem Lande der aufgehenden Sonne unter seinen vielen poetischen Bezeichnungen den Namen *Shiki-shima*, die den Schrittsteinen gleich verstreuten Inseln, eingetragen hat. Vor Jahrhunderten schon hat diese Gestalt der japanischen Inselgruppe gar einen Gartenkünstler begeistert, sie durch künstliche Inseln und eingelegte Felsblöcke in einem künstlichen See des herrlichen Parkes nachzubilden,

welcher das nordwestlich von Kioto belegene „goldene Haus“ des dritten der Ashikaga-Shôgune umgiebt.



Hausgarten mit Schrittsteinen und Laterne. Links eine einfache Sode-gaki. (S. Seite 89.)

Seltsam geformte Felsblöcke spielen eine grofse Rolle im Garten; ihrer malerischen Vertheilung und Häufung wird ein förmliches Studium gewidmet, wozu eigene Bücher Anleitung geben. Fehlt es in der Umgegend, wie z. B. in Tokio, an für die Gärten geeigneten Steinen, so werden solche aus weiter Ferne mit grofsen Kosten herbeigeschafft. Beliebt sind vorzugsweise vom Meer zerfressene Felsen; solche von rother Farbe, die hoch bezahlt werden, liefert die Insel Sado an der nordwestlichen Küste Japans.

Bisweilen stellt man auch grofse Blöcke oder Platten grabsteinartig auf und meifselt Inschriften hinein, um der Stimmung, welche der Anblick der Umgebung erweckt, poetischen Ausdruck zu geben — ganz wie bei uns, als die Empfindsamkeit sich des Gartens bemächtigt hatte, nur weniger sentenziös aufdringlich. Eine Inschrift, welche Morse in einem berühmten Theegarten zu Omori auf einer Steinplatte las, besagte, der Anblick der Blüthe der Pflaumbäume mache die Tusche im Schreibzimmer fliefsen — was sagen will, dafs dieser Platz zu dichterischen Ergüssen anrege.

Die Lieblingspflanzen des Japaners, *Mume*, *Sakura*, Chrysanthemum und Lotos erhalten auch im Hausgarten einen Ehrenplatz. Daneben werden Iris und die japanische Lilie, Camellien und Azaleen viel gezogen und in neuester Zeit auch die Rose, deren Einführung in die Gärten den Europäern zu danken ist. Im Allgemeinen aber tritt die Blumenliebhaberei zurück gegen die Lust an absonderlichen Pflanzenformen. Haben schon von Natur die Pflanzen Japans im Allgemeinen eine auffallende Neigung, panaschirte Blätter zu erzeugen, so hat die Kunst des Gärtners ein Uebriges gethan und eine Unzahl weifs- und buntgefleckter Spielarten hervorgebracht, von denen viele unseren Gärtnern fremd sind.

Liebhaber-Vereine pflegen Ausstellungen solcher panaschirten Pflanzen zu veranstalten, wobei die neuesten und seltsamsten Leistungen



Spielarten von Chrysanthemum.

durch Preise oder durch Abbildung der Pflanzen in besonderen Werken ausgezeichnet werden. Eines der merkwürdigsten Bücher dieser Art ist das im Jahre 1828 von einer Gesellschaft von Künstlern und Gärtnern zu Kioto unter dem Titel „*Sô-moku Ki-hin Kaga-mi*“, d. h. „Spiegel seltsamer Kräuter und Bäume“ herausgegebene mehrbändige Werk. In der Folge des japanischen Alphabets „*I-ro-ha*“ geordnet, sind darin buntblättrige oder monströse Pflanzen in grofser Zahl abgebildet, theils nur in einzelnen Zweigen, theils in ganzem Wuchs mit den verzierten Töpfen, in denen sie gezogen worden. Auffällig und gewifs nicht ohne inneren Zusammenhang erinnern diese in Schwarz und Weifs wiedergegebenen, höchst mannigfachen Panaschirungen an die in der Lackmalerei der Japaner beliebten Darstellungen von Blattpflanzen in wenigen, rein aus decorativen und technischen Gründen gewählten Goldtönen und Farben. Ebenso spiegelt sich die durch den herbstlichen Farbenwechsel bewirkte Panaschirung der Blätter in der Zierkunst vielfach wieder.

In scheinbarem Widerspruch mit dem naiven Naturgefühl der japanischen Künstler, doch im Einklange mit der auch auf anderen Gebieten beobachteten Lust am Seltsamen und Ungeheuerlichen, steht ihre Freude an mifsbildeten und zwergenhaften Bäumen. Unter den im Jahre 1861 von Sir Rutherford Alcock für den königlichen Garten in Osborne übersandten Erzeugnissen japanischer Gartenkünstelei erregten mehrere das höchste Staunen der englischen Gärtner. Darunter befand sich ein breitblättriger, etwa zweieinhalb Fufs hoher Podocarpus, dessen zwei Zoll dicker Stamm von einer dicht verfilzten Masse grüner, reinweifs gestreifter Blätter umhüllt war, — eine Mifsgestalt, die man dadurch erzielt hatte, dafs man einen alten Stamm der schmalblättrigen Art köpfte, seine Wurzeln so weit verschnitt, bis sie in einem ganz kleinen Topfe Platz hatten, auf den Stammabschnitt ringsum zwischen Holz und Rinde Pfropfreiser der breitblättrigen Art setzte und diese, nachdem sie Wurzel gefafst, mit ihren Zweigen niederbog und durcheinander

flocht. Ein anderes Wunder dieser Art, dessen Ueberreste jetzt im botanischen Museum zu Kew zu sehen sind, bestand aus einer kleinen Retinospora, deren Zweige wie bei den Zwergpflanzen üblich, hin- und hergebogen, und in Abständen von etwa einem Zoll mit Pfropfreisern besetzt waren, die sich fast alle zu kleinen Büscheln entwickelt hatten.

Andere Beispiele beschreibt Morse. Er sah u. A. einen über vierzig Jahre alten Mume-Baum, dessen dicker, drei Fufs hoher Stamm mit einem Schopfe trauerweidenartig herabhängender Zweige gekrönt war, an denen sich die köstlichsten Blüthen in voller Ueppigkeit ohne eine Spur des Kränkelns entfaltet hatten. Ein andermal eine Kiefer, welche bei nur zwei Fufs Höhe ihre dichte Krone zu einer regelmäfsigen, flach gewölbten Scheibe von zwanzig Fufs Durchmesser ausbreitete; eine andere Zwerg-Kiefer, deren dicker krüppeliger Stamm eine Menge knorriger zweigloser Aeste aussandte, an deren Enden sich flache, schüsselförmige Nadelpolster entfalteten.

Das merkwürdigste Beispiel des Erfolges der japanischen Gärtner in der Erziehung monströser Pflanzen verdanken wir jedoch Siebold, dem im Jahre 1826 ein Gärtner einen in voller Blüthe stehenden Mume-Baum von kaum drei Zoll Höhe anbot. Dieses Liliputbäumchen wuchs in der obersten der drei Abtheilungen einer Lackdose von der Form der *Inro*, welche die Japaner an den Gürteln tragen. In der mittleren Abtheilung wuchs eine ebenso kleine Tanne und in der unteren grünte ein nur anderthalb Zoll hoher Bambus als dritter im Bunde dieser „drei Besieger des Winters", deren Dreiheit, „*Sho-chiku-bai*" genannt, das beliebteste unter allen Pflanzenmotiven der japanischen Zierkunst.

Von dem in vielen Gärtchen der Bürgerhäuser herrschenden Geschmack giebt Baron Hübner anläfslich seines Besuches der Bäder von Miyanôshita eine anschauliche Schilderung. In dem Thal, an dessen Abhang die Bäder liegen, sieht man ringsum nur dichtbewaldete Berge. Allüberall Grün, aus dem nur die grauen, von rothen Pfeilern getragenen Dächer der Häuser auftauchen, hier und da unterbrochen von dem Weifs der papiernen Schiebewände. Anstatt der Wege, aus dem granitnen Fels gehauene Stufen. Rund um die Häuser am Abhang kleine Gärten, über deren Absätze feine Fäden klaren Wassers sprudeln. Kleine Eichen, kleine Tannen, kleine verkrümmte, verdrehte, gequälte Kiefern beschatten sie. Kleine Brücken, aus einem einzigen Stein gehauen, spannen sich über künstliche Giefsbäche. Ein Geschmack, gegen den sich, wie Hübner sagt, Einwendungen machen lassen, eine Anlage, die von Kindlichkeit nicht freizusprechen, — aber dennoch Phantasie und harmonische Verhältnisse. Blickt man vom Balkon eines der Häuser in einen solchen Garten, so macht er die Wirkung eines Parkes, aber — da spaziert ein junges Mädchen, und wir sehen, sie ist

höher als diese alte Kiefer. Alles ist nur ein Spielzeug, aber ein allerliebstes Spielzeug!

Eine besondere Art der Hausgärten steht mit der alten, für das japanische Kunsthandwerk in mehrfacher Hinsicht bedeutsamen Sitte der feierlichen Theegesellschaften der Männer in Verbindung. Schon in dem älteren, im 15. Jahrhundert durch den Abt Kiu-shin festgesetzten Ceremoniell der *Cha-noyu* wird der Pflege des Gartens, auf den die Theestube sich öffnet, Sorgfalt gewidmet; die Trittsteine und der Kies müssen gereinigt, die Bäume und Sträucher von welkem Laube gesäubert, alle Pflanzen frisch begossen sein. Höhere Bedeutung aber wird dem Garten in den gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Senno Rikiu festgestellten Bräuchen zugewiesen. Mag die eigenthümliche Anlage dieses mit *Roji*, thauiger Grund, bezeichneten Gartens sich daraus erklären, dafs ursprünglich die Theegesellschaften bei den in waldigen Gebirgen belegenen, mit Pflanzungen uralter Bäume umgebenen Tempeln abgehalten wurden, so ist doch die bewufste Absicht, durch die Gartenkunst auf die Stimmung einzuwirken, unverkennbar. Von der Theestube aus gesehen, sollte der Garten ein perspectivisch kunstvoll geordnetes Landschaftsbild darbieten, dessen Anpflanzungen und Zierstücke in dem Beschauer jene ernsten Gedanken, jene ehrfurchtsvolle Erinnerung an die Vorbilder einer grofsen Vergangenheit in dichtender und bildender Kunst, jene friedliche, den höchsten Betrachtungen geöffnete Stimmung wecken und erhalten sollten, in welcher die echten und rechten Cha-noyu-Gäste sich zusammenfinden.

Besondere Bücher geben den Gartenkünstlern Anleitung, wie sie allen Erfordernissen der *Cha-noyu* zu genügen haben. Die Mittel, mit denen sie die beabsichtigte Wirkung zu erreichen suchen, sind im Allgemeinen dieselben, wie in den übrigen Gärten. Vorzugsweise gepflegt aber werden Gruppen düsterer Gewächse, von Cryptomerien und anderen Nadelbäumen von anscheinend uraltem Wuchs, welche Bambusen und immergrüne Untergesträuche überragen. Häufig lugt aus einer solchen Baumgruppe eine Laterne in Art jener, welche die Zugänge zu den Tempeln bezeichnen oder in den heiligen Hainen zum Gedächtnifs grofser Todten von ihren Verehrern gestiftet werden. Da finden sich von kantigen oder runden, schlanken Sockeln getragene oder mit drei, vier oder fünf vorspringenden Füfsen breit im Boden wurzelnde, aus einem mächtigen Steinblock gemeifselte Laternen — *Ishi-dōrō* —, welche mit ihren breiten, flechten- und moosbewachsenen Dächern ungeheuren Pilzen gleichen. Andere aus schwarz-grün patinirter Bronze zeigen die feineren Glieder des Erzes mit den geschwungenen Lotoskelchen der heiligen Geräthe und dem geschweiften Dach der buddhistischen Tempel oder den mehrfachen Geschossen der Pagoden. Unter einfacheren Verhält-

nissen müssen auch hölzerne Laternen genügen, immer von einer, als wichtiger Bestandtheil ausgezeichneten Bedachung überragt, bisweilen auf hohen Pfosten als einfache Bauerhütten gebildet, durch deren papierüberzogene Schiebefenster das im Innern brennende Licht nur mit mattem Schimmer dringt. Auch der zur Aufnahme der Lampe bestimmte Theil der Stein- und Bronzelaternen ist öfters nur mit wenigen kleinen Ausschnitten versehen, unter deren Form die der Mondessichel die beliebteste ist; sollen doch diese Lampen nicht zu heller Beleuchtung des Gartens dienen, sondern nur jenes matt glimmende Licht verbreiten, wie es der feierlich-ernsten, an einen Tempelvorhof mit den ewigen Lämpchen gemahnenden Stimmung der Anlage ziemt.

Von den Tempel-Gärten sind die alterthümlichen bemoosten Steinlaternen auch in die gewöhnlichen Gärten gewandert. Dort wie hier leitet man, wo es irgend ausführbar, ein fliefsendes Gewässer in den Garten, sei es auch nur durch Bambusröhren als einen Laufbrunnen, der sein Wasser in ein umbuschtes, ehernes oder thönernes Gefäfs von alterthümlicher Form, in einen ausgehöhlten Baumstumpf oder ein Felsloch sprudelt, von dem es überlaufend sich zwischen den bemoosten



Einfassung eines Brunnens mit Zieheimern als Motiv für die Aufzierung abgeschnittener Blumen.



Lotos in einem an die Brunneneinfassung erinnernden Gefäfs aus alten Schiffsplanken.

Trittsteinen sammelt, um als Bächlein, dessen Ufer durch unregelmäfsig eingerammte Pfähle geschützt sind, weiterzufliefsen. Gern auch sieht man im Garten den Ziehbrunnen alter Form mit seiner quadratischen Holzbrüstung, deren vier Wände sich an den Ecken überschneidend kreuzen und in der schematischen Wiedergabe ihres Grundrisses ein

verbreitetes Ziermotiv geworden sind. Ueber der Brunnenmündung hängen an einem galgenförmigen Gerüst oder unter einem die Oeffnung schützenden Dache in einer Winde die beiden viereckigen Zieheimer, von welchen gleichfalls Zierformen, u. A. für die Gestaltung von Blumengefäfsen abgeleitet worden sind.

Abgeschlossen wird der Garten durch Zäune aus Bambusgeflecht, Bretterwände oder leichte Mauern, über welche häufig ein schmales, den inneren Umgang des Gartens schützendes Dach nach innen vorspringt.

Mit erstaunlicher Findigkeit wissen die Japaner diese Gartenzäune, *Kaki*, aus den verschiedensten Naturstoffen abwechselungsreich zu gestalten. Eigene Bücher mit hunderten von Abbildungen geben Anleitungen dazu und Hokusai streut sie hier und da zwischen die Skizzen seiner *Mangwa* ein. Schon von den hölzernen Planken der Japaner könnten unsere Zimmerleute lernen; an ihren Bambus-, Reisig-, Schilf- und Strohzäunen unsere Gärtner erkennen, wie das Nützliche auch mit den einfachsten Mitteln gefällig zu bilden ist. Morse, welcher den *Kaki* besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, beschreibt eine Anzahl ihrer Abarten. Einmal sah er eine Hecke aus Holzpfosten und aus Bambusstäben, welche, dicht aneinander, abwechselnd von der Vorder- und von der Rückseite her, zwischen drei, die Pfosten verbindende Querhölzer gesteckt, nur durch ihre Spannkraft ohne weitere Befestigung in dieser Lage erhalten wurden. Den Pfosten hatte man eine regelmäfsige, dunkelbraune und weifse Musterung gegeben, welche durch Ankohlen des Holzes erzielt worden war, nachdem man zuvor die Stellen, welche weifs bleiben sollten, durch spiralisches Umwickeln zweier nassen Strohseile in entgegengesetzten Richtungen geschützt hatte.

Eine andere Garteneinfriedigung in Hakone hatte einen niedrigen, aus unregelmäfsigen Steinen geschichteten Sockel, auf welchen unbehauene Baumstämme, jeder zweite mit einer Strebe aus gleichem Holze, als Pfosten gepflanzt waren. Ueber die Köpfe der Pfosten zogen sich starke Querhölzer aus roh behauenen Stämmen. Die Zwischenfelder waren, jedoch nicht bis zu ihrer vollen Höhe, durch ganz dünnes Bambusrohr ausgefüllt, welches in der oben beschriebenen Weise zwischen leichte Querlatten eingeflochten war.

Ein dritter Zaun in Tokio war ähnlich, aber weit zierlicher angeordnet. Alles Holzwerk daran war leichter und wohl geglättet; an Stelle des Bambusgeflechtes eine dichte Masse von senkrecht gestelltem und durch übergelegte Latten befestigtem Reisig; die *Ramma*-artigen Oeffnungen darüber nicht leer, sondern gefüllt mit einem leichten Gitterwerk aus senkrechten Stäben der Rothtanne, welche mit Ranken, wahrscheinlich von der Glycine, quer durchflochten waren.

Bei manchen ländlichen Umzäunungen beläſst man dem Bambus und dem Schilf, mit welchem sie durchflochten werden, die beblätterten Endzweige und die zierlich verästelten Blüthenrispen oder man flicht schlanke, durch Abbinden geringelte Schilf- oder Strohgarben in schrägen Richtungen so durcheinander, daſs die Blüthenstände der Gräser den oberen Rand der Hecke zierlich krönen.

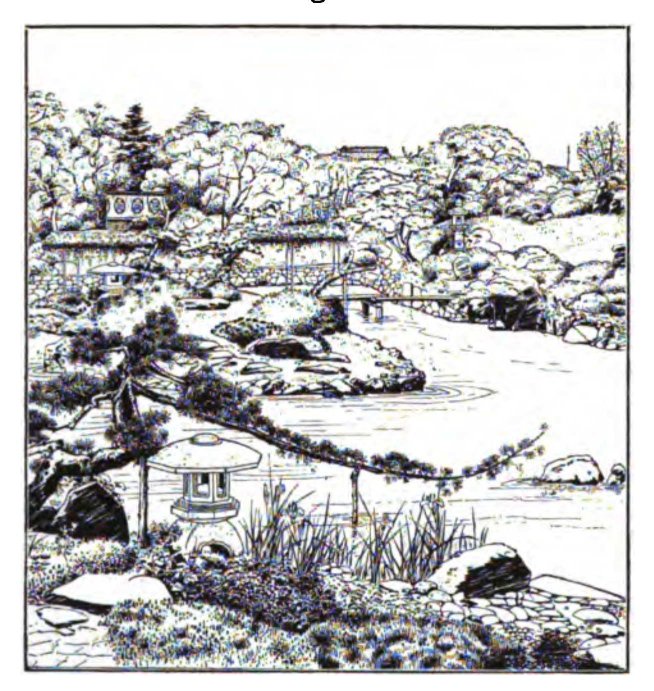
Hecken jeglicher Art finden in der japanischen Ziermalerei ausgedehnteste Anwendung, um einen Vordergrund abzugrenzen, blühende Stauden als unter gärtnerischer Pflege gewachsen zu bezeichnen, oder rankendem Kürbis oder windenartigen Gewächsen Halt zu geben. Besonders häufig kommen sie in den Lackmalereien auf den Schreibkästen vor.

Die zuletzt erwähnte Heckenart hat sogar einmal weitverbreitete Anwendung in der europäischen Zierkunst gefunden. Zuerst auf frühen Porzellanen aus Meiſsen, dann auf ihren vielfachen Nachahmungen, z. B. auf den weichen Porzellanen von Chantilly, auch auf den vielfarbigen Fayencen von Rouen ist die japanische Hecke, überragt von einigen im Zickzack gezeichneten Mume-Büschen oder anderem Pflanzenwerk ein stehendes Motiv, aus dem in der Folge, als die Erinnerung an seinen Ursprung verwischt war, sich jenes bekannte rohe, meist in violetter Ueberglasurmalerei mit weniger Goldhöhung ausgeführte courante Geschirr-Muster der Meiſsener Manufactur entwickelte, welches ein dickes garbenartiges Ding zeigt, dem oben einige unkenntliche Blumenzweige entwachsen. Dem Japaner bleibt eine derartige Verknöcherung seines Motivs, für welche unser europäisches Kunsthandwerk Beispiele die Fülle bietet, erspart, weil er seine Augen offen hält zu erfrischendem Ausblick in Garten und Feld.

Vom Lande sind solche Umzäunungen in die Stadtgärten gewandert, wo sie bald als Einfassungen abgesonderter Theile des Gartens, bald um einzelne weniger ansehnliche Partien dem Auge zu entziehen, oft nur aus rein decorativen Absichten vielfache Anwendung finden und den ländlichen Charakter der Anlage verstärken. Häufig kommt in den künstlicheren Gärten eine Abart der *Kaki* vor, die Aermelhecken „*Sode-gaki*“, so genannt in Folge ihres Vergleiches mit den lang herabhängenden Aermeln des japanischen Gewandes. Sie bestehen einfach in einer nur 4—5 Fuſs langen, nicht über mannshohen, senkrecht gegen die feste Wand eines Hauses oder eine Umfassungsmauer gestellten Zierhecke. Bald sind sie von eckigem, bald von abgerundetem oder geschweiftem Umriſs, bald aus zierlichem Flechtwerk, bald aus säulenähnlichen Binsengarben, bald aus Garben, welche mit schlanken Reisigbündeln wechseln, bald in Gestalt einer, von einer wagerecht befestigten Garbe herabhängenden langen Strohfranse, die

an den Regenmantel der Bauern erinnert; unaufzählbar sind die bescheidenen Spielereien der japanischen Gärtner mit diesen *Sode-gaki*.

Selbst an der winterlichen Umhüllung zarter Pflanzen bethätigt der japanische Gärtner seinen Geschmack, indem er den Strohbüscheln, in welche er sie bindet, allerlei gefällige Formen giebt. Die Darstellung eben aufbrechender Narcissen oder anderer frühblühender Pflanzen unter ihrer halbgelüfteten schirmförmigen Winterdecke, auf welcher oft noch der Nachts über gefallene Schnee liegt, ist eines der hundertfältigen Motive, mit denen die japanischen Zierkünstler an das Erwachen des Frühlings erinnern.


Tempel-Garten von Kameido in Tokio. Im Hintergrunde eine Glycinen-Pergola, rechts daneben ein Brettersteg.

Die gröſseren parkähnlichen Gärten der Fürsten wiederholen auf ausgedehntem, womöglich gebirgigem Boden die Motive des Hausgartens. Regelmäſsige, zu den eingestreuten Baulichkeiten in Beziehung tretende Pflanzungen, wie sie der saracenische Garten und der Garten der Renaissance eingeführt hat, kennt der japanische Park umsoweniger, als auch in den Bauten selbst die malerisch freie Anordnung vorherrscht. Auch hier strebt der Gartenkünstler nach einer frei spielenden Nachahmung der natürlichen Landschaft und wirkt bald durch die Bildung malerischer Gruppen, bald durch die gesonderte Pflanzung von Bäumen, denen mühsames Beschneiden, Pfropfen und Anbinden den Wuchs solcher ihrer Verwandten aufgezwungen hat, welche in den Gebirgswildnissen oder auf sturmumbrausten Klippen den Elementen Jahrhunderte lang Trotz geboten haben. Mag man über die hierbei dem freien Wuchs angethane Gewalt urtheilen, wie man will, so wird man doch zugeben, daſs hier die Künstelei die Natur als Ziel verfolgt und vielfach auch erreicht. Dem, allem Seltsamen eine lustige Auſsenseite abgewinnenden

Japaner sind freilich auch die bekannten Spielereien der Gärtner-Scheeren unserer Renaissance nicht erspart geblieben, und auch in Japan giebt es Gärtner, die stolz darauf sind, einen Strauch in eine Form gequält zu haben, bei welcher sich an ein segelndes Schiff oder an irgend einen volksthümlichen Helden denken läfst. Immerhin scheint von derartigen Spielereien in den Gärten selbst nie grofses Aufheben gemacht zu sein.

Wo die Bodenbeschaffenheit es gestattet, da wird bei der Anlage der grofsen Gärten der alte Name „Berg und Wasser" zur vollen Wahrheit. Vielfach vertheilte, bald schäumend aus kiefernbewachsenen Felsen hervorbrechende, windungsreich durch Bambusgebüsche der Ebene schlängelnde, zu Lotos- oder Iris- bewachsenen Teichen erweiterte Wasserläufe führen wieder zur Anlage mannigfacher Brücken und Stege, jene bald in stützenlosem oder von schlankem Bambusrohr getragenem hohem Bogen gespannt, bald nur als roh behauener Felsblock, den die Natur selbst dem Wanderer zur Brücke zu bieten scheint. Die Stege sind so angelegt, dafs je zwei senkrechte Pfähle eingerammt und oben durch ein Querholz von der zweifachen Länge einer Brettbreite verbunden, dann auf jedes Querholz zwei Bretter so befestigt sind, dafs das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Brettes nicht aneinander stofsen, wie bei unseren Bootstegen, sondern neben einander zu liegen kommen. Davon ist die Folge, dafs die japanischen Stege nicht einen fortlaufenden Weg bilden, sondern bei jedem neuen Pfosten ihre Richtung etwas ändern. Den Stegen der Gartenteiche giebt man gern eine in unregelmäfsigem Zickzack laufende wechselvolle Richtung, und diese Stege, mit Vorliebe solche, die durch ein von blaublühenden Schwertlilien dicht bestandenes Gewässer geführt sind, werden weiter zu einem selbständigen Motiv der Zierkunst. Wir begegnen ihnen auf *Inro's* mit erhabener Goldlack-Malerei und blau-roth untermalten Perlmutter-Blüthen, auf eisernen Stichblättern mit ausgefeiltem Schattenrifs der Stege und goldentauschirten Iris, als Flachmuster stilisirt in den Geweben.

Schattende Laubgänge aus angebundenem oder verschnittenem Buschwerk finden sich nicht, wohl aber ausgedehnte Pergolen, welche durch baumartig gezogene Glycinen, deren wagerecht sich ausbreitende Zweige von leichten Bambusstäben gestützt sind, gebildet werden und, wenn die langen lilafarbenen Blüthentrauben sich entfalten, einen den Naturfreund und Dichter bezaubernden Anblick gewähren.

Strohgedeckte Schutzdächer über in das Wasser hinausgebauten Altanen oder auf den Gipfeln der schöne Fernsichten bietenden Hügel erleichtern den Genufs der Annehmlichkeiten der Gärten. Diese Gartenhäuschen sind in der Regel auf allen vier Seiten offen (ein derartiges Schutzdach ist auf der Seite 37 abgebildeten *Hikite* zu sehen) oder zwei

ihrer vier Seiten sind durch Wände geschlossen, deren Zier-Oeffnungen sehr mannichfaltige Formen annehmen können, wozu wieder erfindungsreiche Künstler in Bilderbüchern Anleitung gegeben haben. Gern rankt man Schlinggewächse an ihnen empor und vor die vergitterten Oeffnungen der Wände. Ein anmuthendes Beispiel beschreibt Morse. Drei Seiten des von weit vorspringendem Strohdache beschatteten Häuschens hatten feste, abgeputzte Wände von tiefer brauner Farbe. Die der ganz offenen Eingangsseite gegenüberliegende, nach Süden gekehrte Wand, zeigte eine kreisförmige Oeffnung von fünf Fufs Durchmesser. Diese Oeffnung hatte keinen Rahmen, war einfach glatt abgeputzt und mit wagerechten dunkelbraunen Bambusstäben von verschiedener Dicke, zwischen welche braune Binsen eingeflochten waren, vergittert. Auf der Aufsenseite des Häuschens war ein Weinstock so emporgeleitet, dafs er die Oeffnung völlig überkleidete. Durch sein grünes Laub und das leichte Gitter spielte der Sonnenschein mit Smaragdgefunkel, unterbrochen von tiefem Dunkelgrün und einzelnen goldenen Lichtern, in den kühlen Schatten des Inneren.

Die Feuchtigkeit des Bodens in einem grofsen Theil des Sommers macht das Hocken auf der Erde gesundheitsschädlich; wer daher an heiteren Abenden länger im Garten weilen, beim Sternenschimmer sein Schälchen Thee schlürfen, mit guten Freunden plaudern oder den Liedern gemietheter Sängerinnen lauschen will, läfst grofse, unseren Tischen ähnliche, aber nur halb so hohe Gestelle in's Freie tragen. Auf ihrer mit Matten überdeckten Platte kann die Gesellschaft wie im Zimmer hocken und ruhen. In der heifsen Jahreszeit werden solche tragbare Fufsböden wohl gar in ein seichtes Gewässer gestellt, so dafs man nur watend zu ihnen gelangen kann.



Reisfeld mit Bauer, Reiher, Anschlagtafel und Brücke, als Miniaturgarten für Kinder.



Vorbereitung des Festes, auf welchem Nobu Naga den Mitsuhide, seinen nachherigen Mörder, tödtlich beleidigte. Diener hängen Rollvorhänge an Stelle der zurückgeschobenen Shoji und schleppen eine Klappwand herbei. Schwerttragende Männer tragen einen Tisch mit Speise-Tischchen und Geräthen und einer Koralle in einer Ziervase; Andere bringen Ziertischchen mit Sinnbildern langen Lebens.

Der japanische Hausrath.

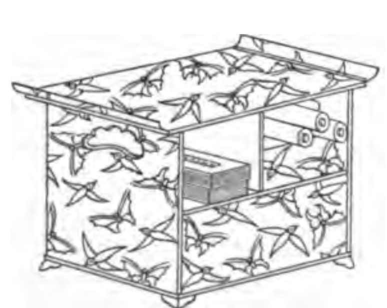
Das Innere der japanischen Wohnung alten Stiles, wie wir es oben geschildert haben, macht mit den Naturtönen des überall sichtbaren Holzwerkes, den lichten, schwarzgeränderten Rechtecken der Strohmatten, dem anspruchslos verzierten Papier der *Fusuma*, und den neutralen Tönen der abgeputzten *Tokonoma*-Wand einen ruhigen Eindruck, gleichviel ob unter der gleichmäfsig gedämpften Beleuchtung bei geschlossenen *Shoji* oder unter voll hereinfluthendem Tageslicht bei geöffneten.

Während wir gewöhnt sind, unsere Wohnungen mit einem Uebermafse nicht regelmäfsig oder niemals gebrauchter Möbel, Geräthe und Gefäfse zu überladen und unsere Zimmer gleich Kuriositäten-Läden vollstopfen, beengt der Japaner seine Wohnräume durch keine überflüssigen Dinge; ja auch vieler Möbel, die wir als unentbehrliche anzusehen uns gewöhnt haben, bedarf er nicht. Weder Schränke, Kredenzen, Kommoden, noch Tische, Bänke und Stühle, noch Bettgestelle füllen und beengen die Wohnräume. Je nach den Bedürfnissen des

Tages oder der Nacht werden die kleinen, leichtbeweglichen Möbel und Geräthe herbeigetragen und aufgestellt, um nach dem Gebrauche wieder bei Seite geschafft zu werden.

Nur in reicheren Häusern finden sich niedrige, etwa tischhohe Etagèren, unten mit Schieb- oder Klappthüren, oben mit offenen, wechselvoll angeordneten Börtern, auf denen kleine Ziergefäfse, Lackdosen oder Bilderrollen bewahrt werden. Sie bestehen, wie alle übrigen Möbel, aus lackirtem Holze, meist mit Goldmalereien auf spiegelndschwarzem Grunde; ihre Ecken sind mit metallenen, gravirten Beschlägen versichert und oft mit lose angehängten Seidenquasten geschmückt. Diese Quasten, die ganz ohne greifbaren Zweck an ihren metallenen Haken hängen, sind als rudimentäre Erinnerungen an eine nicht mehr übliche Bedeckung der Etagèren-Börter mit gewebten und sachgemäfs bequasteten Decken zu deuten. Das im Jahre 1704 veröffentlichte Werk „*Tan-chaku-dzufu*" zeigt unter seinen merkwürdigen Farbendrucken berühmter Altsachen eine Etagère, auf deren wagrechte Flächen grünes, mit vielfarbigen Spiralen und Wellen-Wappen *(Tomoye-Mon)* gemustertes Seidengewebe gelegt ist. Die in den Farben zum Gewebe gestimmten, bequasteten Schnüre erscheinen hier nicht in besondere Haken gehängt, sondern an den Seidendecken selbst befestigt.

Gröfsere schwere Möbel oben beschriebener Anlage, wie sie in neuerer Zeit zu uns kommen, besonders diejenigen, deren Fülltafeln mit grofsen, geschnitzten Blumen- und Fruchtstücken oder Stillleben aus farbigen Hölzern, Elfenbein und Perlmutter prächtig geschmückt sind, finden in der japanischen Wohnung alten Stiles keinen Platz und sind meistens nur für den abendländischen Markt gearbeitet. Dasselbe gilt von den hie und da noch bei uns in alten Schlössern bewahrten metallbeschlagenen, lackirten Zierschränken europäischer Bauart, welche die Holländer im 17. und 18. Jahrhundert von Japan nach Europa gebracht haben. Niemals wird man einem dieser Möbel in den Darstellungen begegnen, welche die japanischen Bilderbücher uns von den Einrichtungen fürstlicher oder bürgerlicher Wohnungen der letzten zwei bis drei Jahrhunderte in so reicher Fülle entrollen.



Etagère für Bücher.

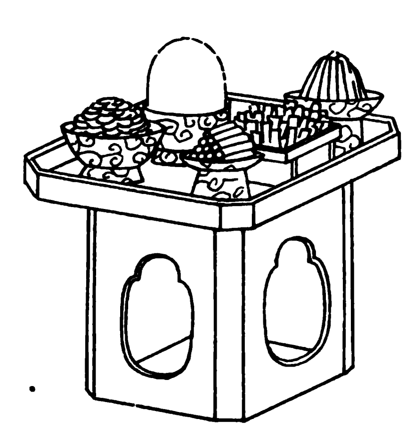
Ganz niedrige Etagèren dienen den Schriftstellern zum Bewahren der Bücher, welche sie bei ihren Arbeiten zur Hand haben wollen, und vornehme Damen geben solchen Büchergestellen wohl einen Ehrenplatz im *Tokonoma* des Frauengemaches, wo sonst das Schwertergestell des Mannes steht.


Speisetischchen, zur Schau für das Neujahrsfest aufgeziert.

Kleine Tische von ein bis anderthalb Fuſs Höhe und länglich rechteckiger Form dienen zum Schreiben. Andere von quadratischer Form werden, mit kleinen Näpfen belegt, dem Speisenden beim Mahle vorgesetzt, welches nicht wie bei uns die ganze Familie um den Suppentopf und die Bratenschüssel vereinigt. Nur der Arme, der keines Tisches bedarf, weil er keinen besitzt, der Feldarbeiter oder kleine Handwerker erfreut sich in Japan der von europäischer Gesittung unzertrennlichen Gemeinsamkeit der Mahlzeiten mit Weib und Kind.

Niedrige oder schlankere, von zwei oder vier geschwungenen Füſsen getragene Tischchen dienen zur Aufstellung des bronzenen oder thönernen Räuchergefäſses, wenn in solchem bei feierlichem Anlaſs das duftende Räucherwerk entzündet werden soll.

Kleiner kommodenähnlicher Behälter bedienen sich die Frauen zur Bewahrung der Kämme, der Haarnadeln und der vielerlei kleinen Geräthe, deren sie bei der sorgfältigen Pflege ihres Haarputzes bedürfen.


Tischchen mit Speisen besetzt.

Der Sitzmöbel bedarf der Japaner nicht, da er in hockender oder kniender Stellung, die ihm durch Gewöhnung von Jugend auf behaglich geworden, speist, liest, schreibt und sich unterhält. Vor Zeiten pflegten bejahrte und vornehme Leute dem einen Arm eine Stütze in Gestalt eines länglichen Schemels mit hohl geschwungener Fläche unterzuschieben, aber die Fürsten und selbst der Kaiser bedienten sich niemals eines thronförmigen Sitzes. Wo wir in den Bildern auf Stühle, Armsessel oder bankartige Sitze treffen, wird eine genauere Prüfung uns zeigen, daſs die Darstellung chinesisches Leben wiedergibt. Eine Ausnahme bildet nur der lehnenlose, dem curulischen Sessel der Römer ähnliche Klappstuhl, auf welchem der japanische Feldherr sitzt, um mit dem eisernen Fächer die Schlacht zu leiten, so lange er nicht selbstthätig in den Kampf eingreift.

Die Stelle unserer Schränke vertritt im Allgemeinen das *Chigaidana* mit seinen verschlieſsbaren Schiebethüren und offenen Börtern.

Was sonst noch von schrank- und truhenartigen Gelassen im japanischen Hause sich findet, besteht aus allerlei Kasten, Kisten und Laden, deren Deckel nicht mit Scharnieren befestigt, sondern lose übergestülpt oder bei schwereren Stücken durch metallene Zapfen gehalten werden. Meist sind diese Behälter ohne Unterabtheilungen; wo sie Fächer oder Einsätze kleinerer Kasten enthalten, pflegt die Handlichkeit der Einrichtung durch die einfachsten Mittel auf das zweckmäfsigste gewährleistet zu sein. Durchweg sind diese Kasten aus lackirtem Holze, die schwereren mit metallenen Beschlägen verstärkt und mit metallenen Handhaben versehen, welche sowohl das Tragen mit freier Hand leicht und bequem machen, wie auch gestatten, bei gröfserer Belastung und auf Reisen eine Tragstange hindurch zu schieben. Feste Schlösser nach europäischer Art finden sich an ihnen nicht. Besteht der Inhalt aus kostbaren Dingen, etwa aus Schwertern, dem werthvollsten Erbschatz des vornehmen Japaners alten Schlages, so gestattet eine metallene Krampe das Vorlegen eines Schlosses. In der Regel aber besteht der Verschlufs nur aus einer starken Seidenschnur, welche in metallenen Ringen des Kastens befestigt oder durch Löcher in einem Fufsrande gezogen, einfach oder kreuzweis übergeschlungen und auf gefällige, oft nur dem Eingeweihten bekannte geheimnifsvolle Weise verknotet wird. Diese scharlachrothen oder violetten Seidenschnüre mit ihren langhaarigen Quasten stehen wunderschön zu dem matten Goldglanz, dem Aventuringeflimmer oder dem schwarzen Spiegelglanz der Lacke. Die Kunst, solche Schnüre geschmackvoll und bedeutsam zu verknoten, gehörte ehemals, wie diejenige des Aufzierens der Blumensträufse, zu den Erfordernissen feiner gesellschaftlicher Bildung, deren auch der schwerterfahrene Samurai nicht entrathen konnte.



Frau vor dem Spiegel.

Wichtige Stücke des feineren Hausrathes sind die stets paarweise vorhandenen Behälter mit Allem, dessen der Japaner zum Schreiben bedarf. Der gröfsere Kasten



Räuchertischchen mit einem Brautenten-Paar als Räuchergefäfs.

mit einem umrandeten Einsatzbrett enthält die verschiedenen Papiere, längliche, weiche, feine und doch feste und zähe, seidenglänzende Bögen für die gewöhnlichen Briefe, fächerförmig oder in schmalen Streifen zugeschnittene Blätter, leichtgetönte, goldbesprenkelte, in zarten farblosen Pressungen oder bescheidenem Bunt-, Gold- oder Silberdruck mit Naturmotiven, einem *Mume*-Zweig, einer umwölkten Mondsichel, windgebeugten Grashalmen, *Hagi*-Büschen oder verstreuten Kirschblüthen für dichterische Aufzeichnungen, Botschaften der Liebe und Glückwünsche.

Der kleinere flache Kasten dient, wie seine Benennung „*Susuri-bako*" angibt, zur Bewahrung des Tuschnapfes und anderen Schreibgeräthes. Er wird als dem gröfseren zugehörig durch eine demselben entsprechende Ausschmückung gekennzeichnet, nicht, wie das der erfindungsbequeme Europäer heute in der Regel thun würde, durch verkleinerte Wiederholung, sondern durch freie Fortbildung desselben Motivs oder durch eine sinnverwandte oder das Bild des grossen Kastens ergänzende Darstellung. Sein Inhalt, die Tusche, der Reibstein, das Wassergefäfs und die Pinsel, dazu bisweilen noch ein Reibenäpfchen für Zinnober und das elfenbeinerne Petschaft verdienen jedes für sich unsere Aufmerksamkeit. Zuerst die Tusche, welche aus dem Rufs in besonderen Oefen verbrannten, harzreichen Fichtenholzes oder aus dem Lampenschwarz, das unter geringer Luftzufuhr qualmend brennende, mit Sesam-Oel gespeiste Flammen absetzen, unter Zufügung einer warmen Leimlösung mit der Hand geknetet und in zerlegbaren hölzernen Formen mit vertieften Zierrathen geprefst wird, welche auf der erhärteten Tuschstange erhaben hervortreten. Ihre Inschriften und Verzierungen, neben Namen und Wohnort der Verfertiger Sinn- und Segenssprüche, sinnbildliche, dichterische Gedanken weckende Darstellungen, erinnern daran, was Alles in dem schwarzen Stücke schlummernd der Erweckung durch den gewandten Pinsel des Schreibers harrt. Tritt nun noch, wie bei den chinesischen Tuschstücken, die den japanischen als Vorbild dienten, theilweise Vergoldung in mehreren Tönen, Bemalung in Blau und Roth hinzu, so wird die Tuschstange vollends zu einem Erzeugnifs des Kunsthandwerks, auf dem unser Auge mit Wohlgefallen ruhen kann, und von dem wir begreifen, wie es die Sammellust japanischer Alterthümler anregt, und gar, wenn Inschriften und Stil gestatten, seine Anfertigung in eine Zeit literarischen Aufschwunges zu versetzen, die vielleicht Jahrhunderte hinter uns liegt!

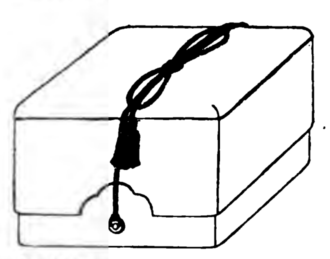
Der Reibstein, *Susuri*, besteht aus einem dicken rechteckigen Stücke dunklen, sehr feinkörnigen Schiefers, dessen vertiefte obere Fläche nach einer napfförmigen Höhlung zu abgeschrägt ist, in welcher die bei jedem Gebrauch frisch mit Wasser angeriebene Tusche zusammenläuft. Selten nur ist der schmale obere Rand des im *Susuri-*

bako liegenden Steines gravirt oder geschnitzt, doch kommen auch Tuschsteine als selbständige Zierstücke vor; ein solcher der Sammlung Goncourt auf einem Untersatz aus dunkelem Eichenholz in Gestalt schäumender Wellen erinnert an einen vom Meere umbrandeten Felsen.

Das kleine metallene Wassergefäfs, *Midzu-ire*, im Tuschkasten ist mit einem engen kurzen Ausgufsröhrchen versehen, aus dem das Wasser auf den Stein geträufelt wird, dazu noch einer kleinen Oeffnung zum Auslassen der Luft beim Füllen. In seiner Gestaltung zeigt sich die unerschöpflichste Laune, welche das Nothwendige immer auf's Neue andersartig zu bilden weifs: bald in Form eines platten Fläschchens, bald einer Frucht, einer Lieblingsblume, eines fliegenden Kranichs, eines Saiten-Instrumentes. Ein *Midzu-ire* aus silberweifsem Metall in der Hamburgischen Sammlung hat die Gestalt eines niedergeduckten Häschens, dessen einer Löffel als Ausgufsröhre dient, während die Luft durch den Mund zuströmen kann; ein anderes die Form eines *Kiku*-Zweiges, die Stengel und Blüthen aus kupferrothem Metall, die Blätter zwischen dem metallen ausgesparten Geäder mit schön blaugrünem Grubenemail ausgeschmolzen.



Lackkasten mit gelöster Bindeschnur.



Lackkasten mit verknoteter Bindeschnur.

Die Petschafte, *In*, gehören nächst den *Netzuke* zu den vornehmsten Erzeugnissen japanischer Elfenbeinschnitzkunst; sie sind so geformt, dafs die breite Unterseite mit dem in chinesischen Schriftzeichen erhaben geschnitzten Namen, dem Monogramm oder Künstlerzeichen, zugleich die Standfläche gibt und die durchbrochenen Verzierungen ein festes, der Hand sich rundlich einschmiegendes Ganzes bilden. Mit schwarzer Tusche oder Zinnober unter einem Schriftstück oder einer Malerei abgedruckt, vertreten sie die Stelle eigenhändiger Unterschrift.

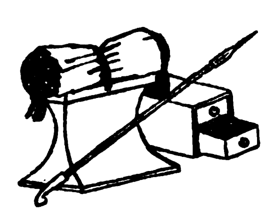
Da gibt es ferner hohe sechseckige, mit reichgemusterten Seidenzeugen ausgeklebte Kasten, welche die bemalten Muscheln für ein in Damengesellschaft beliebtes literarisches Spiel enthalten; andere Kasten für die mit goldenen Blumen bemalten schwarzen Holztäfelchen, das zierliche Silbergeräth und die Döschen und Päckchen mit vielerlei Räucherwerk, deren die elegante Welt für die Riechspiele „*Kotaki*" bedarf. Da gibt es vielgestaltige Dosen zur Bewahrung trockenen Backwerkes und gedörrter Früchte; längliche Kasten — die „Handschuhkasten" des europäischen

Marktes —, deren ein Mann von Bildung sich ehemals zu bedienen pflegte, um in ihnen einem gleich oder höher Gestellten schriftliche Botschaft zu übersenden. Da gibt es endlich kleinere Dosen und Büchsen und Kasten, die weniger bestimmt erkennbaren Bedürfnissen des Haushalts und des geselligen Verkehrs, als den vielerlei kleinen Wichtigkeiten und Nichtigkeiten der weiblichen Toilette und des eleganten Lebens dienen, Behälter, deren Formenmannichfaltigkeit der Aufzählung spottet. Unter ihnen sind die zu zweien oder dreien scheinbar ineinandergeschobenen Kasten und die Behälter, deren Grundrifs der Silhouette irgend eines Gegenstandes entspricht, welcher zugleich das Motiv für die Bemalung des flachen Deckels liefert, für das abendländische Gefühl besonders auffällige Formen. Von der einfachen Form eines Faltfächers, eines Blattes, einer Blume, eines fliegenden Vogels entwickeln sich derartige silhouettirte Kasten zu Darstellungen reichbekleideter menschlicher Figuren.

Natürlich fehlt es auch nicht an den im Abendlande seit grauem Alterthum wohlbekannten und in der mitteleuropäischen Fayence-Industrie des 18. Jahrhunderts zu einer Mode-Specialität entwickelten Gefäfsen in Gestalt von allerlei Thieren, Fischen und Vögeln. Die Lackkasten in Form des prächtigen hochrothen *Tai*-Fisches spielen als Behälter trockener Zuspeisen und Confituren bei gewissen Festen eine Rolle. Bei weitem wichtiger aber als in diesem Zusammenhang begegnen uns Thierformen in den metallenen oder thönernen Räuchergefäfsen.

All' diese unzählbaren grofsen und kleinen hölzernen, lackirten Behälter werden, wie auch die Bilder und der andere Hausrath, nur zur Zeit ihrer Benutzung hervorgeholt aus den Vorrathskammern und Erkerschränkchen, in denen sie wohlverwahrt und, wenn sie besonders kostbar, in seidene Hüllen gebunden und in leichte Holzkisten gepackt, des Gebrauches harren. Eine Füllung oder gar Ueberfüllung der Wohnung mit leichtbeweglichem Hausrath, wie sie durch die alterthümelnden Ausschreitungen der neudeutschen Renaissance eine Zeit lang als gemüthlich und ächt altdeutsch sich uns aufdrängte, ist dem Japaner völlig fremd. Seine Wohnräume machen daher an gewöhnlichen Tagen für unser, durch die ladenmäfsige Auskramung jeglicher Sehenswürdigkeit in der Wohnung verwöhntes Auge den Eindruck einer gewissen Leere. Hierfür entschädigt er sich, indem er mit Leichtigkeit aus dem verborgenen Schatze seines Hausrathes, jeweiliger Festtags-Stimmung gemäfs, seine Räume sinnvoll schmücken kann; indem sein Auge sich nicht im alltäglichen Sehen abstumpft gegen die Schönheiten seiner Besitzthümer, sondern diese in immer auf's Neue überraschender Schönheit und Frische und in sauberster Erhaltung einzeln vor ihn hintreten. Schon hierin spricht sich der intime Charakter der japanischen Kunst deutlich aus.

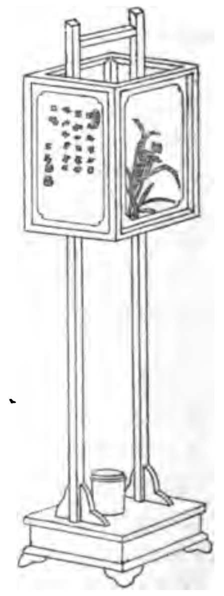
Feste Bettgestelle oder Schlafplätze kennt der Japaner nicht. Das wenige Bettzeug, — eine mit Baumwollen- oder Seidenwatte ausgestopfte Matraze, *Futon*, ein weiter, in der kalten Jahreszeit wattirter Schlafrock, *Nemaki*, und der „Schlafklotz", wie Kämpfer die *Makura* nennt, — wird Tags über in den Erkerschränkchen neben dem Tokonoma oder in einem Nebengemach verwahrt. Abends breitet man auf einer beliebigen Stelle des sauberen, mattenbelegten Zimmerbodens die Matraze aus und streckt sich, in den *Nemaki* gehüllt, darauf zum Schlafe nieder. In kalter Jahreszeit bedient man sich, wenn der Schlafrock nicht genügt, noch eines sackartigen Ueberzuges, in welchen man die Füfse steckt, und wattirter Decken in mehrfacher Anzahl.



Makura mit papierumwickelter Nackenrolle, dabei Tabakspfeife und Kästchen.

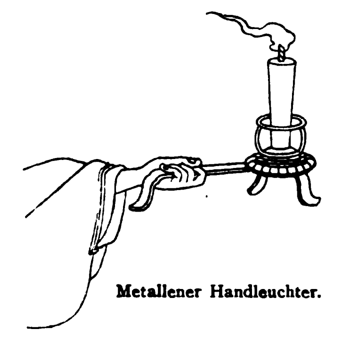
Die *Makura*, welche als Stütze unter den Nacken geschoben wird, besteht in ihrer einfachsten Gestalt nur aus einem kleinen, aus sechs lackirten geschweiften Brettchen zusammengefügten Kästchen, welches mit einer kleinen Polsterrolle aus Papier oder Baumwolle belegt ist. Walzenförmige kleine Kissen, mit kostbaren Stoffen überzogen und an den Enden mit Quasten verziert, treten bisweilen an ihre Stelle. Bei jedesmaligem Gebrauch werden die Polster der *Makura* mit einem frischen Blatte weichen Papiers bedeckt. In reicheren Häusern gehört die *Makura* zu den vom Lackmaler mit Vorliebe behandelten Einrichtungsstücken. Ihre Verzierungen halten sich in den bescheidenen Grenzen ausgestreuter Blumen oder eines blühenden Zweiges der Lieblingspflanzen. Bisweilen ist in dem Schlafklotz ein Schubfach angebracht, in welchem die Damen ihre Haarnadeln bewahren. Zur Abhaltung des Zuges und indiscreter Blicke wird die Lagerstätte mit niedrigen Klappwänden umstellt.

Beleuchtet wird das Zimmer Nachts durch eine grofse, auf einem Holzgestelle verschiebbar befestigte Papierlaterne, *Andon*, in welcher eine Oellampe ruhig brennt. Derartige stehende oder hängende Papierlaternen, thönerne oder metallene Lampen, deren offen brennende Dochte mit Rüb- oder Fischöl gespeist wurden, oder aus Pflanzenwachs über Dochten aus Papier und Binsenmark gerollte Kerzen, welche man mit dem hohlen, dünneren Ende auf den Dorn eines metallenen Leuchters spiefste, bildeten bis zur Einführung europäischer Petroleumlampen in neuester Zeit die ziemlich dürftige Beleuchtung des japanischen Hauses.



Andon, das durchscheinende Papier ist mit einer Ran-Pflanze und Sprüchen bemalt.

Die metallenen Handleuchter, *Te-shoku*, sind meistens von der Form, welche das nebenstehende Bildchen zeigt. Ein Paar derartiger eiserner *Te-shoku* des Hamburgischen Museums ist mit zierlichen Chrysanthemum-Ranken übersponnen, welche gravirt und mit Silberfäden ausgefüllt sind.



Metallener Handleuchter.

Der Platz am Ende der Veranda, wo das Wassergefäfs die Stelle der Bequemlichkeit bezeichnet, pflegt Abends durch eine an Ketten aufgehängte eiserne Laterne ganz schwach beleuchtet zu werden.

Die im *Andon* brennende Oellampe hat gewöhnlich die Form einer flachen Schale, in welcher der durch einen kleinen eisernen Ring mit einem Griff zum Anfassen beschwerte Docht so liegt, dafs einerseits das brennende, andererseits das freie, zum Nachschub dienende Ende den Rand überragt. Einige Lampen sind mit einem Deckel mit Ausschnitten für die vorragenden Dochtenden versehen. Will man stärkeres Licht als das Papier des Andon durchläfst, so stellt man die Lampe frei auf das Kapitäl eines säulenförmigen, breitfüfsigen Ständers, der oftmals aus gelacktem Holze besteht und mit metallenen Beschlägen verziert ist.

In den Gemächern eleganter Frauen werden bisweilen Wachskerzen gebrannt, welche mit Blüthen oder jenen geradlinigen Zeichen bemalt sind, bei denen die Gebildeten sich der in den *Genji-Monogatari* erzählten Liebes-Abenteuer erinnern.



Tsuitate, Setzschirm. Scene aus der Geschichte von den treuen Rônin (Vergl. das Bild auf S. 106). Nach Kuniyoshi.

Um innerhalb eines gröfseren Raumes eine Ecke behaglicher zu umgrenzen oder den unmittelbaren Einblick durch die geöffnete Schiebethüre zu hindern, bedient man sich der *Tsui-tate*, einfacher, schwerer, mit breiten Füfsen stehender Vorsetzer in Art unserer Ofenschirme, oder der *Biyō-bu*, mehrtheiliger leichter Klappwände.



Zwei Wände eines sechstheiligen Klappschirmes mit Darstellungen der Jahreszeiten in blühenden Stauden.

Die *Tsui-tate* haben eine in einen Holzrahmen gesetzte massive Holzfüllung, welche oft durch eingelegte Schnitzarbeit aus Perlmutter, gefärbtem Elfenbein und anderen Stoffen oder durch erhabene Lackmalerei verziert ist. Eines der schönsten Stücke in dem an japanischen Kostbarkeiten so reichen Dichterheim der Goncourt's ist ein solcher Setzschirm, einfarbig aus dunkelbraunem Holze, auf jeder Fläche mit wachsenden Pflanzen, blühenden *Mume*-Sträuchern und grasblättriger Orchis (Cymbidium) von meisterlich freier, flacherhabener Schnitzarbeit, in welcher jeder Meifselstofs gesessen hat.

In den japanischen Häusern alten Schlages stellte man einen *Tsui-tate* in dem Eingangszimmer einige Schritte von der Thür entfernt so auf, dafs er den geraden Einblick in den Raum verhinderte. Kleine Nachbildungen der *Tsui-tate* aus Porzellan, bei uns im Handel meistens als Papierbeschwerer bezeichnet, dienen dazu, beim Anreiben der Tusche auf dem Reibstein, das Ausspritzen auf die Matten des Fufsbodens abzuhalten.

Die *Biyō-bu*, bewegliche Klappwände aus leichten, an den Ecken durch gravirte Metallbeschläge verstärkten Holzrahmen, über welche Papier oder gewebter Stoff gespannt ist, sind auch in ihren einfachsten Vertretern musterhafte Beispiele

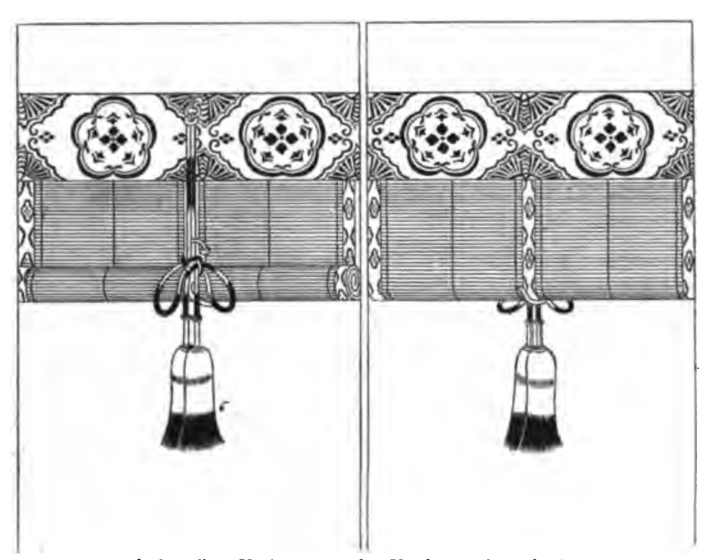
des praktischen Sinnes ihrer Verfertiger. Von jeher haben grofse Maler diese Setzschirme mit Werken ihres Pinsels geschmückt. Bald sehen wir auf ihnen Landschaftsbilder, welche in schwarzer Tusche mit kühnen Strichen nur aphoristisch angedeutet sind, bald feiner und farbig ausgeführte, mit Vögeln belebte Vegetationsbilder, welche den durch solche vieltheilige Klappwände abgesonderten Theil des Zimmers mit der Blüthenpracht des japanischen Ziergartens oder des Naturgartens der *Hara* umhegen. Ein andermal, mit goldenen Wolken durchzogene Landschaften, in denen die Wechselfälle altberühmter Kriegszüge sich abspielen. Bisweilen sind die Bildflächen mit gemustertem oder vergoldetem Papier überzogen, in welches kleinere, rechteckige oder fächerförmige Bilder oder schöngeschriebene Dichtungen eingeklebt sind. Häufig bilden zwei sechstheilge *Biyo-bu* ein Paar und sind als solches durch ihre Bilder gekennzeichnet, etwa so, dafs jeder sechs Vegetationsbilder, beide zusammen das Pflanzenleben des Jahres darstellen. In neuerer Zeit sind Setzschirme nach Europa gekommen, deren Tuschmalereien sich durch leichte Tönung einzelner Theile und kräftige Betonung anderer mittelst eingestickter farbiger Seiden- und Goldfäden auszeichnen. Desgleichen Setzschirme, deren Schauseiten mit Stickereien auf Seidengrund geschmückt sind, oder mit sammetartig aufgeschnittenen und dann bemalten Darstellungen von Vögeln und Pflanzen auf hellfarbigem Seidenrips, oder mit Zeichnungen in aufgeschnittenem, mit Goldfäden durchzogenem Sammet auf Seidenrips. Die besseren dieser neuen Setzschirme geben durch die geschmackvolle Anordnung



Klappschirm, gemalt von Kôrin (ca. 1700), aus den von Hoitzu herausgegebenen Entwürfen des Meisters.

der Darstellungen und die gewandte Handhabung von Techniken, die bisher Europa fremd waren, ein beredtes Zeugnifs dafür, dafs die künstlerische Erbschaft des alten Japan von dem Pseudo-Europäerthum des neuen Japan noch nicht ganz verschlungen ist.

Zur Aufbewahrung der oft sehr kostbaren *Biyō-bu* dienen grofse metallbeschlagene Holzladen, an deren schmalen Seiten metallene Griffe befestigt sind, welche, in die Höhe geklappt, den Deckel der Kiste so überragen, dafs ein Stab hindurchgesteckt werden kann, um im Falle einer Feuersgefahr die Kiste auf den Schultern zweier Träger leicht fortschaffen zu können.



Aufgerollter Vorhang von der Vorder- und Rückseite.

Gewebter Vorhänge vor Thüren und Fenstern nach europäischem Brauch bedient sich der Japaner nicht. Ihre Stelle vertreten vor den Fenster-Oeffnungen allgemein die *Sudare*, Rollvorhänge aus sehr feingespaltenen, durch Hanf- oder Seidenfäden in kleinen Abständen verbundenen Bambusstäben. In den Häusern der Wohlhabenden sind diese Rollvorhänge an den Kanten, ähnlich wie die Binsenmatten der Fufsböden, mit gemusterten Stoffen eingefafst und bisweilen bemalt man sie obendrein, wie Kämpfer bemerkt, „sowohl zur Zierde als desto mehrerer Blendung“ oder man schneidet in die dünnen Bambusstäbe, ohne ihre Continuität zu unterbrechen, kleine Kerben, welche von aussen, auf dem dunkelen Hintergrunde gesehen, im Zusammenhang irgend eine einfache Umrifszeichnung ergeben.

Haken zum Halten des aufgerollten Vorhanges.

Man hängt sie bei zurückgezogenen Schiebefenstern oder Thüren vor die Oeffnung und stellt sie hoch oder niedrig, indem man den aufgerollten Theil in einen metallenen Haken legt, welcher von einer beliebig kurz oder lang zu schürzenden, be-

quasteten Schnur gehalten wird. Diese Rollvorhänge lassen der frischen Luft freien Zutritt, dämpfen das grelle Licht und gestatten den Bewohnern des Zimmers genügenden Ausblick, ohne daſs diese selbst gesehen werden. Vornehme Personen pflegten daher in alter Zeit im Range tieferstehenden, denen sie die Ehre ihres Anblickes nicht gönnten, nur hinter solchen, ganz oder halb herabgelassenen Rollvorhängen Audienz zu ertheilen. Hinter solchen „Jalousiematten“ saſs, als Kämpfer im Jahre 1691 Yedo besuchte, der von ihm für den Kaiser gehaltene Shôgun mit seinen Damen und lieſs sich, selbst ungesehen, von den Holländern allerlei Possen vorführen. Sie muſsten gehen, springen, tanzen, sich trunken stellen und singen, wobei dann der brave Kämpfer sich für diese Erniedrigung wenigstens heimlich rächte, indem er ein Lied anstimmte zum Lobe der „Schönsten, Liebsten“ daheim, in welchem er dem „groſsen Kaiser, Himmels Sohn“ rundweg erklärte, „daſs ich alle diese Strahlen Deines Reichthums, Deiner Pracht, Deiner Damen, die sich malen, Nichts vor meinen Engel acht.“ Wahrscheinlich unterhielten sich die „Damen, die sich malten“, recht gut dabei, denn Kämpfer zählte über dreiſsig Stücke Papier, welche die hinter den Rollvorhängen Sitzenden in deren Fugen steckten, um sich eine freiere Durchsicht zu eröffnen.



Frauenbesuch. Eine im Thürvorhang stehende Dienerin trägt ein mit einer Fukusa bedecktes Geschenk, eine andere zur Rechten das Tabako-bon.

Um den Einblick in das Innere eines Geheges zu verhindern, ohne den freien Durchgang zu hemmen, pflegt man bisweilen vor die Thüröffnung bis zu halber Höhe herabreichende Strohseile fransenartig



Ikô, Kleider-Gestell. Scene aus der Geschichte von den treuen Rônin. Einer der Verschworenen sucht den sich feige verborgen haltenden Moranowo hinter dem Kleider-Gestell. (Vgl. das Bild auf S. 101.) Nach Kuniyoshi's Farbendruck-Bildern der Rônin in Einzelgestalten.

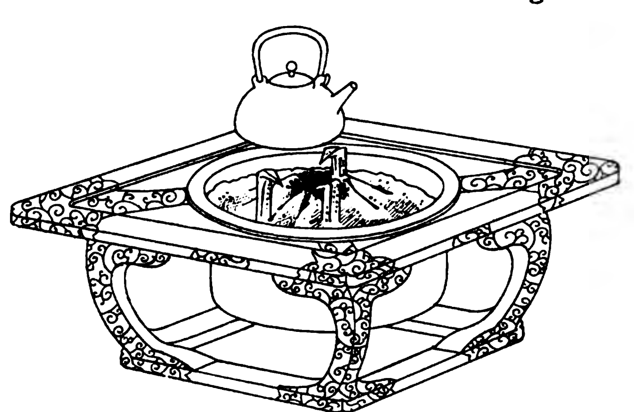
aufzuhängen, oder man befestigt in ähnlicher Weise glatt herabhangende, nur fufsbreite Bahnen leichten gemusterten Baumwoll-Zeuges. In früherer Zeit pflegten vornehme Reisende solche mit ihren Wappen bemalte Zeugvorhänge mit sich zu führen und sie vor den Thüren der Wirthshäuser aufzuhängen, um dadurch späteren Ankömmlingen anzudeuten, wer die Herberge belegt habe. In neuerer Zeit verwendet man zu gleichem Zwecke auch lange bis zur Erde reichende Fransen aus Bambusröhrchen oder kurzen Stücken anderer Halme, welche mit Glasperlen wechselnd auf Fäden gereiht sind. Durch Einreihung verschiedenfarbiger Glasperlen lassen sich hübsche Muster, ganze Blumenstücke erzielen. Ein solcher Fransen-Vorhang verhindert den Einblick, läfst aber der Luft freien Durchzug und gestattet uns, die Oeffnung, vor welcher er hängt, zu durchschreiten, ohne ihn bei Seite zu schieben oder aufzuheben.

An unsere gewebten, in Falten herabhängenden Vorhänge erinnert nichts in der japanischen Wohnung, es wären denn jene Draperien, welche bisweilen an die obere, wagerechte Stange der leichten, aus lackirtem, metallbeschlagenem Holze verfertigten Gerüste „*Ikô*“ geknüpft werden, auf denen der wohlhabende Japaner bei dem abendlichen Auskleiden die Gewänder abzulegen pflegt. Diese beweglichen, bisweilen mit Ringen verschiebbaren Vorhänge dienen wie die Klappwände, um eine Ecke gegen Zugluft oder Blicke Neugieriger abzugrenzen. Eine andere, in älteren Bildern eleganten Frauenlebens vorkommende Art beweglicher Vorhänge besteht aus zusammengenähten Bahnen gemusterten Gewebes, welche an eine, einer Raa vergleichbare Stange geknüpft sind, die nur mit ihrer Mitte an zwei senkrechten, in

breitem, gelacktem Fufse wurzelnden Stäben befestigt ist. Von dieser Raa hängt der Vorhang, einem leicht geschwellten Segel ähnlich, mit langer Schleppe herab.

Da alle Räume mit Binsenmatten belegt sind, gehören Fufsteppiche nicht zu den Bedarfstücken des Hauses. Für Vornehme pflegt jedoch an der Stelle, wo sie ihren Sitz nehmen, ein gemustertes und mit Borten eingefafstes Stück Seidenzeug auf die Matten gebreitet zu werden.

Ein unerläfsliches Einrichtungsstück jeder japanischen Wohnung ist das *Hibachi*, ein aus Metall, gebranntem Thon oder Holz gearbeitetes Becken, in welchem Holzkohlen auf einem Bette feiner Asche verglühen. Ein Paar eiserner, bisweilen durch einen beweglichen Ring zu einer Art Zange verbundener Eisenstäbe, „*Hi-bashi*", dient dazu, die Kohlen zu pokern und, ähnlich wie die Speisen mit den Stäbchen, einen Brocken zum Anzünden der Pfeife herauszunehmen. Gröfsere *Hibachi* werden durch einen eisernen Kesselstand vervollständigt.

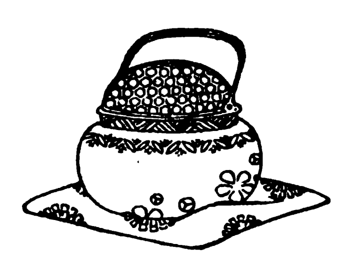


Grosses Hibachi aus gelacktem, metallbeschlagenem Holz, mit bronzenem Einsatz und eisernem Kesselstand.

Wie der Ziersinn der Japaner und ihre Lust am Gestalten sich auch des ungefügsten Stoffes bemächtigt, ist an der Art zu sehen, wie sie öfters das *Hibachi* füllen, als erhebe sich in ihm der stolze Kegel des Fuji-no-yama, unter seinem weifsen gefurchten Schneemantel noch feurige Gluth aushauchend — beiläufig bemerkt, die einzige, freilich nur spielende Vorstellung eines noch thätigen Vulkans. Dafs die japanische Zierkunst Angesichts der noch heute an vielen Orten rauchenden Vulkane, Angesichts des vor zweihundert Jahren noch furchtbar thätigen Fuji-no-yama zu keiner Zeit dieses packende Motiv ergriffen hat, ist eine auffällige Thatsache, für die, wenn sie sich als eine ausnahmelose bestätigt, vielleicht die Scheu vor den dämonischen Gewalten, durch deren geheimnifsvolles Wirken schon so oft entsetzliche Katastrophen über das Land hereinbrachen, als Grund angeführt werden kann.

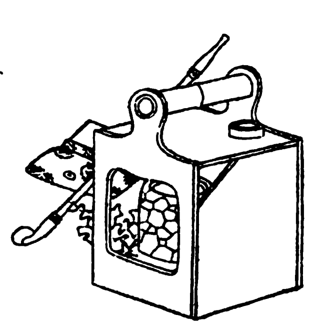
Die gewöhnliche Form des *Hibachi* ist die eines quadratischen Holzkastens mit ausgeschnittenen Handhaben und einem runden thönernen Einsatz, dazu bisweilen noch einem, in einer der leeren Ecken

untergebrachten Bambusrohr für die Eisenstäbe. Andere Kohlenbecken sind aus Eisen oder Bronze schön gearbeitet, oder aus lackirtem, mit Metall beschlagenen Holz. Hibachi aus einem ausgehöhlten, aufsen abgedrehten, mit einem metallenen Einsatz versehenen Blocke schön gemaserten Holzes, dessen natürliches Geäder durch Ausreiben der weicheren Jahresringe hervorgehoben ist, sind sehr beliebt, besonders wenn das Holz durch langen Gebrauch eine schöne glänzende Patina erhalten hat. Um die Gefährlichkeit des offenen Kohlenfeuers auf dem leichtentzündlichen Mattenfufsboden zu mindern, haben manche *Hibachi* einen metallenen, flechtartig weitmaschig durchbrochenen Deckel, an dessen einer Seite eine gröfsere Oeffnung das Einführen der Pfeife zum Ausklopfen der ausgebrannten und das Herausnehmen einer Kohle zum Anzünden der neugestopften gestattet. Auch pflegt dem Kohlenbecken ein hübsch gemustertes Deckchen untergelegt zu werden. Bei geselligen Zusammenkünften wird jedem Gaste ein solches Deckchen mit einem für seinen persönlichen Gebrauch bestimmten *Hibachi* vorgesetzt.



Hibachi mit Deckchen.

Eine kleinere, nur für den Gebrauch des Rauchers bestimmte Abart des *Hibachi* ist das *Tabako-bon*, ein unentbehrliches Geräth, da der zu Ende des 16. Jahrhunderts durch die Portugiesen eingeführten Gewohnheit des Tabakrauchens von Männern und Frauen zu jeder Tageszeit gehuldigt wird. Seine gewöhnliche Form ist die eines mit einer Handhabe versehenen rechteckigen hölzernen Kastens, in welchem ein thönernes oder metallenes *Hibachi* und ein walzenförmiger thönerner Spucknapf, „*Dako*", stehen, dessen Stelle oft ein Abschnitt eines Bambusrohres vertritt.



Tabako-bon mit Tabaks-Pfeife und Tasche.

Zum *Hibachi* gehört noch das flache Körbchen, in welchem der Vorrath von Holzkohlen zum langsamen Nachlegen zur Hand gehalten wird. Neben den Blumenkörben gehören diese, innen mit gefirnifstem schwarzem Papier ausgeklebten Körbe zu den anziehendsten Erzeugnissen der japanischen Korbflechter. Der Reiz des feinen Flechtwerkes aus Bambus oder spanischem Rohr wird oft durch die an alte Bronze erinnernde tiefbraune Patina dieser Körbe erhöht.

Eine andere Abart des *Hibachi* ist das nur in reichen Häusern benutzte *Tchōji-buro*. Dasselbe besteht aus einem in der Regel drei-

füfsigen und auf einem niedrigen Lackschemel stehenden Behälter für glühende Kohlen, dessen obere Oeffnung durch ein kleineres Gefäfs gefüllt ist, in welchem wohlriechendes, zumeist mit Gewürznelken parfümirtes Wasser verdunstet. Ausschnitte in den Wänden des unteren Gefäfses führen dem Feuer Luft zu und durchbrochene Verzierungen in dem Deckel des oberen gestatten dem duftenden Dampfe Abzug. Oft dient es als glänzendes Schaustück bei Festlichkeiten. Nicht selten ist es aus Silber kunstvoll ciselirt oder aus mit Silberblech plattirtem Kupfer getrieben. Jedoch kommen auch einfachere thönerne Gefäfse dieser Art, u. A. aus Satsuma-Fayence vor. Ein besonders schönes silbernes *Tchōji-buro* der Hamburgischen Sammlung ist an anderer Stelle dieses Buches abgebildet.

Oefen oder Kamine giebt es nicht. Wo die Erwärmung durch die Holzkohlengluth des tragbaren *Hibachi* im kalten Winter nicht ausreicht, hilft man sich durch eine im Boden des Zimmers angebrachte Feuergrube, *Kotatsu*, welche durch ein Futter von Metall und Thon vom Holzwerk isolirt und im Sommer mit Brettern und Matten verdeckt ist. Bedarf man ihrer, so wird sie mit Asche und glühenden Kohlen gefüllt und ein tischähnliches, mit einer grofsen Decke verhülltes Gestell darüber gesetzt. Wer sich wärmen will, kauert oder legt sich neben der Grube nieder, indem er die Decke über den Leib zieht, den Kopf aber frei läfst. Auch Nachts drängen sich die Bewohner des Hauses mit ihren Matrazen und Schlafröcken um die von der grofsen Decke zusammengehaltene Gluth dieser Grube.

Auch die japanische Küche ist in der Regel weder mit einem festen steinernen Heerd noch mit einer feuersicheren Ableitung des Rauches ausgestattet. Den Anforderungen an die Kochkunst wird mit kleinen, tragbaren steinernen Heerden oder mit Feuergruben, welche den zum Erwärmen der Wohnzimmer dienenden gleichen, zur Genüge gedient. Eine Ausnahme machen die, meistens auf dem natürlichen Boden eingerichteten Küchen der Theehäuser, welche mit einem aus Lehm aufgebauten festen Heerd ausgestattet, auch oft mit prangendem Geschirr lockend aufgeputzt sind.

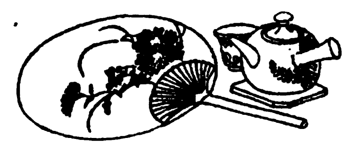
Die Feuerstätten mit ihren Holzkohlengluthen sind eine Hauptursache der häufigen Brände, welche die Städte heimsuchen. In Tokio gehören Feuersbrünste zu den täglichen Vorkommnissen und haben schon vor Alters zu der Redensart „*Kuwaji-wa Yedo no hana da*“ „die Feuersbrunst ist Yedo's Blume“ geführt. Vielfache Wachtposten, deren senkrechte, die Dächer hoch überragende Umschau-Leitern ein auffälliger Zug im japanischen Stadtbilde sind, und eine wohlgeordnete Feuerwehr, die mit bewundernswerthem Muthe den Löscharbeiten obliegt, vermögen nicht zu verhindern, dass die Flammen oft ganze Stadttheile

verheeren. Diese Geifsel seines Landes erträgt der Japaner mit erstaunlichem Gleichmuthe, da der geringe Umfang seines Hausrathes die Bergung desselben erleichtert und die werthvollere Habe der Begüterten, soweit sie nicht eben zeitweise zum Schmuck des Hauses hervorgeholt ist, nicht in letzterem, sondern in einem von dem Holzbau abgesonderten, feuersicher gemauerten Gewölbe verwahrt zu werden pflegt. Die leichte Bauart gestattet den Wiederaufbau um so rascher, als alle dazu nöthigen Balken und Bretter, nach den allgemein üblichen Baumaafsen zugeschnitten, von den Zimmerleuten vorräthig gehalten werden, die oft schon am Morgen nach dem Brande auf dem kaum von den Trümmern gesäuberten, noch dampfenden Boden die Pfosten des Neubaues aufrichten.

Abgesehen von den gewöhnlichen, in der Küche, beim Garten- und Ackerbau benutzten Gefäfsen aus gebranntem Thon, sind die Bedürfnisse des japanischen Haushaltes, welchen durch Erzeugnisse der Töpferkunst genügt werden soll, zum Theil beschränktere, zum Theil andere als im Haushalt der Europäer. Viele der zum Auftragen und Vorlegen der Speisen benutzten Gefäfse, u. A. die grofsen Kummen oder Eimer, in denen der bei keiner Mahlzeit fehlende Reis aufgetragen wird, bestehen aus lackirtem oder natürlichem weifsgescheuerten Holz. Was von japanischen Porzellanen europäischer Form und Gewöhnung im Handel vorkommt, ist in der Regel jüngere oder alte „Exportwaare" und entbehrt daher meistens der intimen Vorzüge, mit welchen die Japaner ihren eigenen Hausrath auszustatten lieben. Auch der flache Rand der Teller ist dem europäischen Brauch angepafst, der japanische giebt den beim Mahl benutzten Schüsseln und Tellern die Form einer flachen randlosen Schale. Die Mehrzahl der Speisen aber wird aus kleinen Kummen genommen, die jedem der Speisenden mit einem abgemessenen Antheil besonders vorgesetzt werden. An Stelle der Messer und Gabeln bedient der Japaner sich der *Hi-bashi*, zweier glatten, nach der Spitze zu verjüngten Stäbchen aus Holz, Elfenbein oder Metall. Diese weifs er so geschickt zwischen den Fingern der rechten Hand zu halten und zu bewegen, dafs sie als Zange wirken. Die Suppe wird nicht mit dem Löffel gegessen, sondern aus einem kleinen Napfe geschlürft. Die zur Aufbewahrung und Bereitung und zum Trinken der beiden nationalen Genufsmittel, des Reisweines, *Saki*, und des Thee's, *Cha*, gebrauchten Gefäfse sind vorzugsweise Töpferarbeiten, jedoch wird der in thönernen Flaschen oder Kannen aufgetragene und meist im Wasserbade gewärmte *Saki* auch aus Lackschälchen getrunken.

Der Theetopf kommt in zahllosen Spielarten vor, die sich auf drei Typen zurückführen lassen, von denen der erste, *Dobin*, einen geraden, in rechtem Winkel zum Ausgufs angesetzten Griff, der andere,

Kiusu, einen beweglichen Bügelhenkel aus feinem Korbgeflecht hat und der dritte, erst im 15. Jahrhundert eingeführte, gleich unseren und den chinesischen Theetöpfen einen seitlich angesetzten Bogenhenkel zeigt. Da der Japaner den Thee nicht wie wir für eine ganze Familie auf einmal bereitet, sind seine Theetöpfe durchweg weit kleiner als die unserigen. In den *Cha-noyu*, den feierlichen Theegesellschaften, denen wir in anderem Zusammenhange noch eingehendere Betrachtung widmen werden, spielen die Theetöpfe jedoch keine Rolle, da bei diesen nach alter Sitte der Thee in den Trinkschalen selbst aufgegossen und gequirlt wird. Diese Schalen, die *Chawan*, sind von einfacher, bald schalenförmiger, bald kummenförmiger Gestalt, oft von absichtlich derber Arbeit; immer aber wird besonderer Werth darauf gelegt, dafs ihr Rand sich den Lippen des Trinkers sanft darbiete. *Cha-ire*, kleine mit Elfenbeindeckeln verschliefsbare thönerne Väschen zur Bewahrung des Theepulvers, *Midzu-sashi*, kannen- oder vasenförmige Behälter des Wassers zur Bereitung des Thees und zum Reinigen der Trinkgefäfse, endlich kleine tragbare Oefen, *Furo*, aus Thon oder Bronze vervollständigen das Geräth des Theetrinkers.



Dobin und Blattfächer.

Die Räuchergefäfse, *Koro*, welchen bei den Verrichtungen des häuslichen Gottesdienstes und den feierlichen Theegesellschaften eine wichtige Rolle zufällt, kommen in den mannigfachsten Formen aus Metall oder Thon vor. Häufig zeigen sie die Gestalt von Früchten, Vögeln, Vierfüfsern, ja von Menschen, und dies gern in irgend einer lustigen Wendung. Auf den Boden des Gefäfses wird feine weifse Asche geschüttet, darüber eine glühende Kohle und auf diese das Räucherwerk gelegt, dessen Rauch durch schickliche Oeffnungen, so durch die Samenlöcher einer Lotosfruchtkapsel, durch den geöffneten Schnabel einer Ente, oder aus dem Munde eines mit vollen Backen blasenden komischen Alten in feiner Wolke aufwirbelnd entweicht.

Von thönernen oder metallenen Gefäfsen finden wir sonst noch im Haushalt des Japaners kleine rundliche oder birnförmige Handwärmer, *Shiu-ro*, auch diese bisweilen als komische Figuren gebildet, so in karrikirter Gestalt der wohlbeleibten schönen Okame; Papierbeschwerer in mannichfachen Formen, Gefäfse zum Hineinstecken der Schreibpinsel, andere, um sie auszuspülen; schwere Zierrathen als Pinselhalter; zum Gebrauch der Schreiber und Maler kleine Wasserkannen, deren Inhalt aus einer kleinen Mündung nur tropfenweise abfliefsen kann, während man das Einströmen der Luft durch das kleine Luftloch mit dem Finger regelt.

Nur als Nippes, *Okimono*, dienende Gefässe, menschliche oder Thierfiguren kommen, wie aus Bronze, so auch aus Elfenbein, Holz, Porzellan, Fayence und Steinzeug vor. Der Menge wie der Bedeutung nach treten sie aber völlig zurück hinter denjenigen Erzeugnissen des Kunsthandwerks, welche in den praktischen Bedürfnissen des Lebens wurzeln. Dank dieser Beschränkung sind die Japaner bis dahin von jenem Elend verschont geblieben, welches auf vielen Gebieten des europäischen Kunsthandwerkes sich breitmacht, wo Gebrauchs- und Ziergegenstände wie aus verschiedenen Welten entsprungen sich darbieten, die besten Kräfte der Künstler und der Käufer für „Okimono" verpufft werden, dagegen das Nothwendige form- und schmucklos und langweilig bleibt. Erst in jüngster Zeit beginnt auch in Japan, Dank dem Einflusse des abendländischen, nach „Nippes" verlangenden Marktes, die Okimono-Krankheit bedenklich um sich zu greifen.

Auch für grofse Ziervasen oder gar für ganze fünf- oder siebentheilige Sätze solcher Vasen, wie sie aus blau-roth-goldenem Hizen-Porzellan in den Porzellankammern europäischer Fürstenschlösser prangen, bot die alte japanische Wohnung, der ja die hohen Schränke, die Marmor-Kamine und die festen Wandconsolen, für welche solche Vasen berechnet sind, völlig fehlten, keine Standplätze; sie sind, wie die überwiegende Mehrzahl der in den ersten zweihundert Jahren seit Japans Absperrung nach Europa gelangten Porzellane, auf europäische Bestellung gleich für die Ausfuhr gearbeitet und in ihrem Ursprungslande daher bei weitem seltener als bei uns. Sie sollten, wie die für die Tafel der Europäer verfertigten Speisegeschirre, in unseren Sammlungen von den, der landeswüchsigen Sitte entsprechenden nationaljapanischen Gefäfsen gesondert aufgestellt werden.



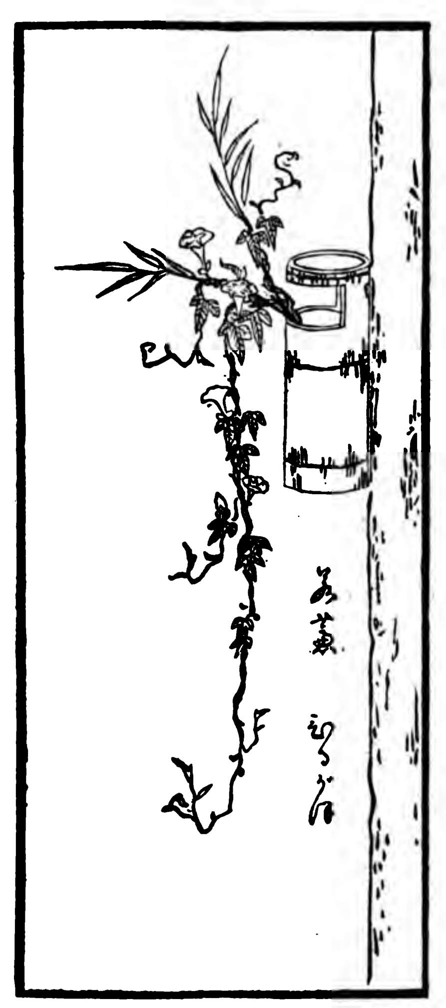
Geflochtener Blumenkorb mit Bambus-Einsatz.

Kennt die japanische Wohnung in ihrer nationalen Reinheit keinen dauernden Schmuck durch Ziervasen, so erhält sie dafür eigenartigen und wechselvollen Reiz durch die zeitweilige Aufstellung gefüllter Blumenvasen, *Hana-ike*, sei es aus Anlafs eines der grofsen fünf Feste des Jahres, deren jedes durch ihm zugeeignete Pflanzen ausgezeichnet wird, sei es zur Verherrlichung eines der *Kami*, welche die Familie als Schutzgötter des Hauses verehrt, sei es aus Anlafs der Feste, welche zu Ehren der Ahnen oder bei wichtigen Lebensabschnitten des heranwachsenden Geschlechtes gefeiert werden, sei es zu gefälligem Empfange eines Gastes.



Tritonhorn als Ampel für eine wachsende Iris.

Für diese Blumenvasen hat die Phantasie der Erzgiefser, der Thonbildner, der Holzschnitzer und der Korbflechter eine Welt von Formen geschaffen, in denen sich der ganze Motiven-Reichthum des japanischen Kunsthandwerks wiederspiegelt, ein Formenschatz, dem wir an anderer Stelle ebenso eingehendere Betrachtung widmen werden, wie der von den Japanern zu einer eigenen Art der Kunstübung erhobenen Anordnung des Blumenschmuckes selbst. Für die Ausstattung der Wohnung ist hier noch bemerkenswerth, dafs die kunstgerecht gefüllten Blumenvasen ihren Platz je nach dem Anlafs auf dem erhöhten Boden des *Tokonoma*, vor dem in keinen Hause fehlenden kleinen Götterschrein, auf einem den Göttern geweihten Speisetischchen, oder frei inmitten des Zimmers auf den Matten finden. Eigenartig und für uns Europäer nachahmenswerth sind die vielen Arten ampelartig frei an einem Balken, und die an einem der Zimmerpfosten, zumeist dem Pfosten zwischen *Tokonoma* und *Chigai-dana* aufgehängten Vasen und Körbe. In Gestalt des *Hashira-kakushi*, einer länglichen, mit Lackmalerei oder flachem Schnitzwerk schön verzierten Tafel, an welcher die Haken zum Aufhängen des Blumenbehälters sitzen, wird der Hängevase bisweilen ein besonderer Hintergrund gegeben. Auch Blumentöpfe aus weifsem blaubemalten Porzellan mit lebenden Pflanzen, sowie flache Becken mit Liliput-Gärtchen und Landschaften, dienen als Schmuck der Wohnräume und Veranden.



Schilf, von Winden umrankt, in einem am Pfosten aufgehängten Stück Bambusrohr.

So weit nicht neuzeitige Freigeisterei mit den alten Erinnerungen Kehraus gemacht hat, steht in einem der Zimmer jedes Wohnhauses ein kleines, *Kami-dana* genanntes Heiligthum für die häuslichen Verrichtungen des Gottesdienstes. Meistens gleicht das hoch an der Wand auf einem Bort aufgestellte *Kami-dana* einem kleinen *Shintô*-Tempel oder dem Altar eines solchen mit seinem runden Spiegel. Bisweilen ist es nur ein Kästchen mit Holzstücken von einem abgebrochenen Kami-Tempel und anderen von einer Wallfahrt heimgebrachten Erinnerungen. Schmale Holztäfelchen tragen die Namen der verehrten Götter und davor auf dem Borte stehen eine oder mehrere ewige Lämpchen und Speisetischchen, auf denen zu gewissen Zeiten die Speis- und Trankopfer dargebracht werden.

Die Hausaltäre der Buddhisten, *Butsu-dana*, pflegen die Gestalt von Heiligenschreinen zu haben, mit schwingenden Thüren verschliefsbar zu sein und auf dem Boden des Zimmers zu stehen. Ein kleines Buddhabild thront im Hintergrunde dieser Schreine, vor ihm ist die Ausstattung der Tempel-Altäre mit metallenen Blumenvasen, Leuchtern, Lampen, Ampeln und Räuchergefäfsen im Kleinen wiederholt. Auch vor ihnen werden Speiseopfer von allerlei Art aufgeziert und langhalsige Fläschchen mit Reiswein dargebracht.

Die wechselseitige Toleranz zwischen den Buddha- und Shintôbekennern hat übrigens alle scharfen, in den Lehren beider beruhenden Unterschiede verwischt und auch der Buddha-Gläubige verbeugt sich händeklatschend vor dem kleinen Shintô-Heiligthum und verrichtet vor ihm mit allem Ernste sein tägliches Gebet.

Wie wir die Wohnung des Japaners mit ihrer Einrichtung an Möbeln, Geräthen und Gefäfsen geschildert haben, so bot sie sich den Blicken der ersten Europäer, von denen uns Reiseberichte überliefert worden sind. So wurde sie von Kämpfer, so von Thunberg gesehen, und so fanden sie die Europäer, welche in unseren Tagen in vertrautere Berührung mit dem häuslichen Leben der Japaner traten. Weder die Anlage noch die Ausstattung und Einrichtung des Wohnhauses hat im Laufe der letzten zwei bis drei Jahrhunderte, über welche neben den Schilderungen unserer Reisenden auch die alten japanischen Bilderbücher ein helles Licht verbreiten, so durchgreifende Aenderungen erfahren, wie sie uns in den Wandelungen des abendländischen Geschmackes während dieses Zeitraumes begegnen. Reichen diese Bilderbücher mit ihren Sittenbildern und Illustrationen der vaterländischen Geschichte bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, so gestatten uns Darstellungen des häuslichen Lebens auf älteren Gemälden und kunstgewerblichen Gegenständen, noch weiter zurückzuschauen, und entrollen uns alte Novellen-Sammlungen, wie die *Genji-Monogatari*, ein Bild der häus-

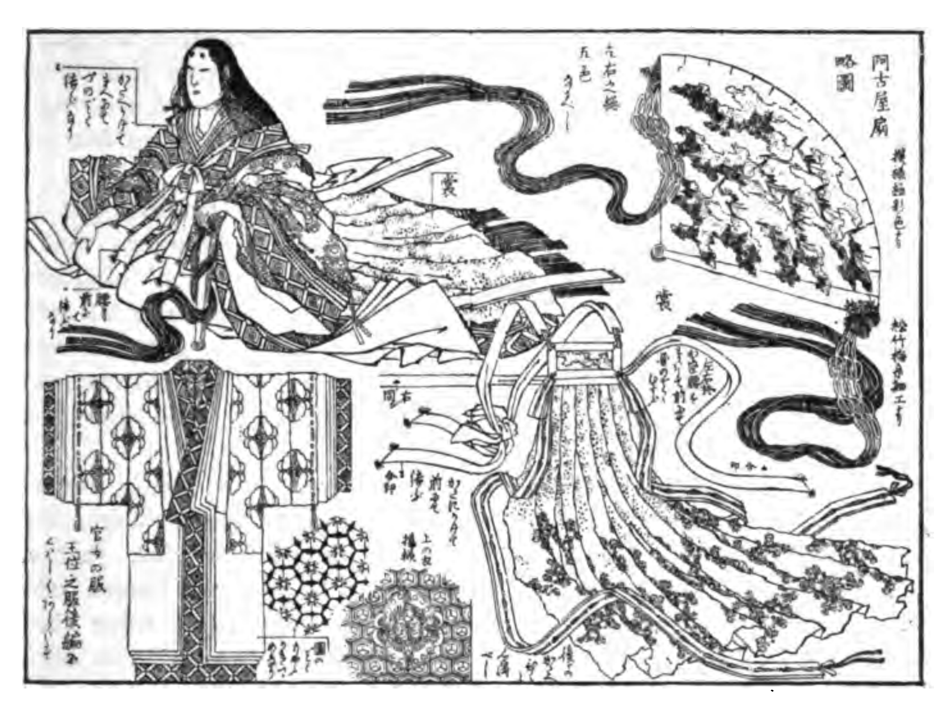
lichen Einrichtung vor nahezu einem Jahrtausend, und auch dieses Bild entspricht in seinen wesentlichen Zügen derjenigen Einrichtung des japanischen Wohnhauses, wie sie noch heute für den Japaner alten Schlages besteht. Nachdem einmal mit der Einführung der Amtstracht nach europäischem Zuschnitt der Anfang gemacht und von Jahr zu Jahr neue Edicte mehr und mehr von den nationalen Eigenthümlichkeiten wenigstens der officiellen Gesellschaft des Landes der aufgehenden Sonne abstreifen, wird aber die Zeit nicht mehr fern sein, wo nicht nur diese Gesellschaft, sondern jeder Begüterte, welcher auf gesellschaftliche Bildung Anspruch macht, auf Sophas und Stühlen an europäischen Tischen sitzt, seinen alten Hausrath auf europäischen Credenzen und den Phantasie-Schränken „altdeutscher Stuben“ aufziert, und statt der wechselnden *Kakemono* Oelgemälde in schweren Goldrahmen an die tapezierten Wände seines mit Fenstern und Thüren europäischer Art versehenen, gemauerten Hauses im Stil deutscher oder italienischer Renaissance hängen wird. Darüber, ob der natürliche Geschmack und das angeborene decorative Feingefühl des Japaners die Klippen zu umschiffen vermögen, welche damit ihre nationale Eigenart bedrohen, läfst sich heute noch kein Urtheil fällen. Will Japan die Stellung behaupten, welche es jetzt auf dem Kunst- und Curiositäten-Markt Europa's einnimmt, so darf es nicht vergessen, dafs die Vorzüge, die wir an seinen Erzeugnissen vor Allem lieben, eben dieselben sind, welche sie seinen eigenen kunstverständigen Landsleuten werth machten und sie uns als das Ergebnifs eigenartiger, ästhetisch durchgebildeter Volkssitte bewundernswerth erscheinen liefsen.



Stichblatt aus rother Bronze mit einer in einem alten Dachziegel wachsenden Nelke in farbiger Metalleinlage. Auf dem Ziegel das Wellenwappen. (Vgl. S. 45 u. 46.)



Liliput-Zierlandschaft in einer grofsen Kumme von Porzellan mit Wasserstürzen zwischen Felsen in Blaumalerei. Die Landschaft stellt den Zugang eines Tempels (Torii und Laternen) am Tokaido dar. (Nach einem Farbendruck des im Jahre 1848 veröffentlichten Buches „Hadzu-san-dzu-ye".)



Hofdame in alter Tracht mit dem grofsen Akoya-Fächer. Aus dem Isai-gwa-shiki des Katsu-shika Isai vom Jahre 1864. Die Verzierungen des Obergewandes zur Linken sind aus Schmetterlingen gebildet. Rechts die „Shio“ genannte Schleppe.

Die Tracht.

Unter allen Wandelungen, welche die Tracht der Japaner unter den wechselnden Einflüssen kriegerischer Zeiten, prunkliebender reicher Fürstenhöfe und der auch dort, mehr als sonst im Morgenlande, mächtigen Mode im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, ist ihr nationaler Grundzug bis in unsere Tage erhalten geblieben. Erst der häfsliche Frack und die Uniform nach europäischem Zuschnitt haben in Folge ihrer Erhebung zur amtlichen Tracht der Männer begonnen, den von unvordenklichen Zeiten her von beiden Geschlechtern in allen Ständen vom Kaiser bis zum letzten Handwerker getragenen, bequemen und gefälligen, langen faltigen Aermelrock aus dem officiellen Leben zu verdrängen und neben dem Herrn im Frack wird auch die japanische Dame den Lockungen europäischer Modejournale schwerlich lange mehr Widerstand leisten. In der Kunst auch des Japans unserer Tage behauptet jedoch die alte nationale Tracht zum Glücke noch ihre volle Herrschaft und nur bei den wenig beliebten Darstellungen geschichtlicher Vorgänge neuester Zeit, dann in den häufigen Carrikaturen, in denen die Anhänger des Alten ihren Spott über die Uebertreibungen ihrer, der

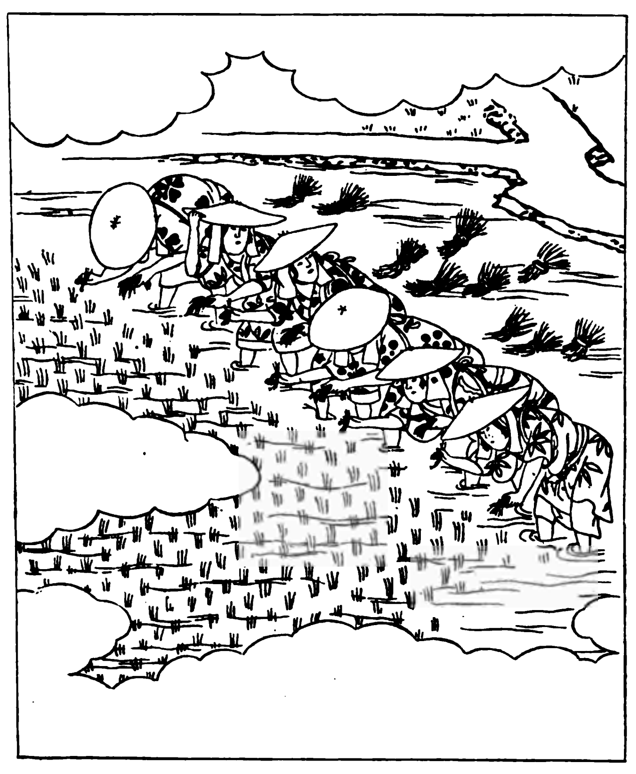
Europa-Sucht verfallenen Landsleute Luft machen, begegnen wir gleich uns gekleideten Japanern. Das Kunsthandwerk kennt deren noch durchaus nicht. An der altererbten Tracht, wie sie die Väter des heutigen Geschlechtes noch ausschliefslich getragen haben, hält es so fest, als habe es niemals einen Frack gegeben.

Für das Verständnifs der kunstgewerblichen Darstellungen ist die Kenntnifs der wichtigsten alten Trachten und der Moden, welche unter der langen friedlichen Herrschaft der Shôgune des Tokugawa-Stammes sich entwickelt hatten, ein Hülfsmittel, dessen der Sammler japanischer Alterthümer in vielen Fällen bedarf, wo es gilt, Personen und Ereignisse auf ihre geschichtliche Bedeutung zu bestimmen, und im Allgemeinen, um chinesische Vorgänge von ihnen ähnlichen japanischen zu unterscheiden.

Das Hauptkleid der Japaner ist der *Kimono*, ein offener Aermelrock, welcher vor der Brust von links nach rechts übergeschlagen und mit einem gewebten Gürtel, *Obi*, am Leibe festgehalten wird. Je nach Stand und Reichthum wird er kürzer oder länger, mit kurzen oder lang herabhängenden Aermeln, aus schlichtem Baumwoll- oder Hanfgewebe oder kostbarem gemusterten Seidenstoff getragen. Als Kleid der Bauern aus einfarbigem, meist indigblauem Stoffe, deckt er nur die Kniee. Bis auf die Knöchel reichend tragen ihn die Vornehmen, und als *Okaidori*, Frauengewand, wächst er bis über die Füfse zum nachwallenden Schleppkleide, dessen unterer Rand durch einen wattirten Wulst abweichend gefärbten Stoffes eingefafst ist. Je nach den Jahreszeiten nimmt man ihn aus leichtem oder dichtgewebtem Stoffe, wattirt ihn oder zieht mehrere *Kimono* übereinander. So die eleganten Damen, welche oft eine ganze Reihe leichtgewebter, durch Farbe und Musterung unterschiedener *Okaidori* einen über dem andern tragen. Auf Reisen und im Kriege schürzt der Träger des langen *Kimono* ihn mit Hülfe des Gürtels bis über die Waden hinauf, doch nicht selten sieht man auf Bildern alter Zeit den vornehmen Krieger auch mit der Gliederrüstung über dem ungeschürzten *Kimono*.

Die weiten Aermel des *Kimono* haben nicht wie unsere Aermel eine röhrenförmige Oeffnung zum Durchstecken der Hand, sondern einen seitlichen Schlitz und sind an ihrem unteren Ende ganz oder zur Hälfte zugenäht. Die dadurch gebildeten Säcke, *Tamoto*, vertreten die Stelle von Taschen, in denen man durch Einziehen des Armes die Hand vor Kälte schützt, und die Blätter weichen Papieres bewahrt, deren der Japaner sich anstatt des Taschentuches bedient, um sie nach jedesmaligem Gebrauche von sich zu werfen. Mit Steinen füllt die *Tamoto*, wer ein nasses Grab unseligem Leben vorzieht. Die langen, oft bis zum Boden niederhängenden Aermel der Frauengewänder ent-

halten in ihren *Tamoto* auch allerlei kleine Schachteln und Toilette-Geräthe zum augenblicklichen Gebrauch. Da die langhängenden Aermel einer raschen und entschiedenen Bewegung des Armes hinderlich sind, schürzen die Männer, welche sich zum Schwerdtkampf oder zur Arbeit rüsten, die Frauen, welche sich zur Wäsche oder Feldarbeit anschikken, die Armel auf, indem sie eine Schnur oder Ranke des kletternden Spindelbaumes durchziehen und auf der Schulter verknoten.



Frauen mit aufgebundenen Aermeln beim Verpflanzen der jungen Reispflanzen.

In der mimischen Kunst und der Koketterie der Japanerinnen spielen die Aermel des *Okaidori* eine bedeutsame Rolle. Sieht man, wie eine junge Dame sie mit schalkhaftem Ausdruck vor den Mund oder die Augen hält, so wird man nicht vergebens in ihrer Nähe nach einer Ursache suchen, welche das Schamgefühl zu wecken geeignet war, und nicht minder dienen sie zum Trocknen der Thränen und gehören in dieser Eigenschaft zu den Requisiten der alten klassischen Dichtung. So in jenen Worten, welche eine ungenannte Dichterin zuerst in jene Form des 31 silbigen „*Uta*" prägte, die in der Folge zur klassischen Versform der Lyriker wurde:

„In des Mina-Stroms
Kristallklarer Wellen-Fluth
Mein Gewand ich wusch.
Doch der Aermel meines Rockes
Ach! von Thränen wiederträuft."

Und ebenso verglich die Dichterin Sanuki, um die Mitte des 12. Jahrhunderts in einer Klage um den verlorenen Geliebten den von Thränen

durchfeuchteten Aermel ihres Gewandes in kühner Metapher, die zugleich auf die Verborgenheit ihrer Liebe anspielen soll, dem Felsen, der selbst zur Ebbezeit nicht trocken liegt. Und in den noch um drei Jahrhunderte älteren Frühlingsgedichten der Blüthenlese „*Kokinshiu*“ begegnet uns der lange Aermel des Gewandes wiederholt in anderen poetischen Beziehungen. Der Dichter netzte den Aermel, als er Wasser schöpfte, das an ihm zu Eis erstarrte und nun vom laulichen Winde schmilzt; vom lieblichen Geruch der Mume-Blüthen, die er pflückte, duften noch seine Aermel, so daſs die Nachtigal, angelockt in seiner Nähe singt, und wenn die Blüthe der Mume verwelkt, ihr Duft als ein Vermächtniſs des Lenzes am Aermel noch haften wird.

Die gewebten Gürtel, *Obi*, der Männer bestehen aus einem höchstens handbreiten Bande ungemusterten und dunkelen Zeuges, welches, oberhalb der Hüften mehrmals um den Leib gewunden, dem *Kimono* Schluſs giebt. Nachdem der *Obi* gelöst, öffnet sich der weder durch Knöpfe noch Schnüre geschlossene *Kimono* und läſst sich durch einen einzigen Ruck leicht abwerfen. Die *Obi* der Frauen sind fuſsbreite, aus einem Stück doppelt gewobene Streifen schwersten Seidenstoffes. Sie werden rückwärts durch eine groſse schmetterlingsartig abstehende Schleife mit tief herabfallenden Enden geschlossen, sind oft von lebhaften Farben, mit gestickten oder gewebten Mustern prächtig verziert. Besonders beliebt sind aus Rosetten und stilisirten Ranken in einem Grundnetz geometrischer Formen gebildete vielfarbige Muster, welche ihren Ursprung in China haben, ferner die regelmäſsigen Grundmuster, welche wir als *Shokko*- und *Shippo*-Muster in anderem Zusammenhang kennen lernen werden.

Weiſse Leibwäsche nach europäischer Art war in Japan bisher nicht üblich und bei dem täglichen Baden auch leichter entbehrlich. Die Frauen wickelten statt des Unterrockes ein langes Stück rothen oder blauen Baumwoll- oder Seidengewebes um die Lenden und beide Geschlechter trugen eine Art Weste aus schwarzer Seide um die Brust, wozu bei den Frauen noch ein sich über dem Busen kreuzendes scharlachenes oder blaues Tuch aus gekräustem Seidenkrepp kam, welches im Brustausschnitt des *Kimono* sichtbar wurde.

Ueber den *Kimono* zieht der Mann beim Ausgehen den *Haori*, einen eben den Leib deckenden, breitärmeligen, kragenlosen Rock, der über der Brust mit zwei Schnüren geschlossen werden kann. Auf dem in der Regel dunkelfarbigen *Haori* tragen die wappenberechtigten Männer ihr Wappen, *Mon*, in Gestalt thalergroſser Runde, welche beim Färben weiſs ausgespart oder eingestickt sind. In der Regel ist das *Mon* fünfmal angebracht, jederseits auf der Brust, vorn auf jedem Aermel und einmal zwischen den Schultern. Bisweilen wird der Rücken

allein, in anderen Fällen dazu noch die Brust so ausgezeichnet. An denselben Stellen wird auch der *Kimono* nicht selten mit dem Familienwappen seines Trägers geschmückt. Als besondere Auszeichnung wurde in alten Zeiten auch der Gefolgschaft des Wappenberechtigten das Tragen seines *Mon* an der Kleidung gestattet, eine Sitte, die in neuerer Zeit zu einer allgemeinen wurde und aufhörte, eine Auszeichnung zu sein. Die nur auf diesem Wege zum Wappen gelangten Männer trugen ihr Abzeichen aber gröfser und auffallender als der ursprünglich Berechtigte, und gewöhnliche Diener, Sänftenträger und *Betto*, waren an einem grofsen, den Rücken ihres Kittels füllenden weifsen *Mon* als von dem Wappenberechtigten Abhängige gekennzeichnet. Vornehme in der Galatracht, und Schauspieler, welche solche darstellten, trugen das Wappen auch wohl grofs und auffällig auf ihrem weit- und steiffaltigem Staatskleide. Die richtige Bestimmung der Wappen auf den Kleidern ist oft das einzige Mittel um die auf den Waffen und Geräthen dargestellten Vorgänge geschichtlich zu bestimmen. Einige Hülfsmittel zu diesem Zwecke werden unsere Leser in dem die Wappen behandelnden Abschnitt finden.

Enganliegende Beinkleider unter dem *Kimono* wurden nur von den Männern auf Reisen und Kriegszügen zugleich mit dem kurzen *Kimono* getragen, oft in Verbindung mit gamaschenartig das Schienbein schützenden Strümpfen. Dagegen galt ein weites, bauschiges, bis auf die Füfse reichendes Beinkleid, welches über den *Kimono* gezogen wurde, für eine besondere Auszeichnung des Samurai.



Murai, nur bekleidet mit Kimono und Hakama, wehrt sich mit dem Bogen gegen einen Ueberfall.

Dieses Ehren-Beinkleid „*Hakama*" glich einer Art bauschigen Unterrockes, welcher unten zu weiten Hosenbeinen zusammengenäht war, oben sich jederseits in einem langen Schlitze öffnete. Sein erstes feierliches Anlegen am 15. Tage des 11. Monates desjenigen Jahres, in welchem der junge Samurai sein fünftes Lebensjahr vollendete, war mit Familienfesten und Besuchen des Tempels der Schutzheiligen des Geschlechtes verbunden. Vervollständigt wurde die *Hakama* schon bei

dieser Feier durch einen „*Kami-shimo*“ genannten ärmellosen Ueberwurf mit eigenthümlichen, flügelartig ausgesteiften Schultern.

Hakama und *Kami-shimo*, oft aus demselben Stoffe gefertigt und beide über dem *Kimono* getragen, vervollständigten einander zur Ceremonialtracht des hoffähigen Schwerdtadels, während Kaufleute und Handwerker den *Kami-shimo* gar nicht und die *Hakama* nur bei feierlichen Anlässen, Hochzeiten, Bestattungen und Neujahrsbesuchen trugen.

Unter den zahlreichen, nach Rang und Reichthum ihrer Träger verschiedenen Arten der *Hakama* fällt die *Naga-hakama* als eine Ausgeburt höfischer Kriecherei besonders auf. Dieses von den Daimios und den Hatamotos auf den Empfängen des *Shôgun* getragene Beinkleid zeichnete sich durch eine übermäſsige Länge aus, welche seinem Träger nicht gestattete, sich freien Fuſses zu bewegen. Mit den *Naga-hakama* bekleidete Höflinge schienen daher nicht zu gehen, sondern in Folge der lang nachschleppenden Hosenbeine auf den Knieen zu rutschen. Auf Europäer, welche noch Augenzeugen solcher Empfänge waren, machte dieses Rutschen stets einen höchst erheiternden Eindruck und Sir Rutherford Alcock erzählt, wie er zur Wahrung der Amtswürde aller Selbstbeherrschung bei solchem Anlaſs bedurfte.



Fukushima Ichimatsu, mit der Naga-hakama bekleidet. Rechts das Feldzeichen des Hideyoshi mit zahlreichen Flaschenkürbissen.

Frauen trugen die *Hakama* im Allgemeinen nicht. Nur die Kaiserin und ihre Hofdamen werden mit der sehr weitbauschigen rothen *Hi-hakama* bekleidet dargestellt; gelegentlich auch junge Mädchen, zugleich in einem Haarschnitt nach Knabenart, aber an den lang herabhängenden Aermeln kenntlich. In neuerer Zeit haben auch viele Schulmädchen die *Hakama* über ihrem gewöhnlichen Kleide angelegt.

Unter den alten Moden der Frauen ist die Tracht der kaiserlichen Hofdamen, in welcher auch die Dichterinnen der klassischen Zeit, u. A. Ono-no-komachi in den Tagen ihres Jugendglanzes, dargestellt werden, wegen ihrer Fülle und Farbenpracht im Kunstgewerbe

vorzugsweise beliebt. Wie in eine Wolke farbenprangender Gewebe gehüllt, erscheinen diese pomphaften Schönheiten, beschwerlich wandelnd, vornehm abgemessen mimische Tänze abschreitend oder anmuthig wie inmitten eines Blumenbeetes über die Laute oder das Schreibzeug gebeugt. Erst allmählig findet sich unser Auge zurecht in der Menge und dem Reichthum der Gewänder — über den leichten weifsseidenen unteren *Kimono* sind die ungeheuren, schleppenden rothen *Hakama* gezogen; darüber ein zweiter reichgemusterter und lebhaft gefärbter *Kimono* oder deren mehrere; über diese eine im Aermelschnitt dem *Kimono* gleiche kurze Jacke, unter welcher hinten ein breiter Gurt sichtbar wird, von welchem eine lange, gefältelte hellfarbige Schleppe herabhängt, die oft noch übertroffen wird von der Länge des glänzend schwarzen Haupthaares, welches schlicht nach hinten gestrichen, frei herabwallt oder, in gleichmäfsigen Abständen durch weifse Schnüre abgebunden, sich über der hellen Schleppe zu einem Fächer verbreitet. Vervollständigt wird diese Tracht durch die konventionelle Schminkung des Gesichtes mit den in halber Stirnhöhe angesetzten künstlichen Brauen, dem Kopfputz grofser Hortensiendolden oder blühender Kirschzweige und einen riesigen bemalten Faltfächer, an dessen Ecken lange Strähne bunter Seide mit Blumensträufschen befestigt sind.

Die Kopfbedeckung war in alter Zeit eine äusserst mannichfaltige. Die Frauen trugen bisweilen auf der Strafse einen mantillenartigen Umhang mit einer Kapuze zum Bedecken des Hauptes. Im gewöhnlichen Leben gingen sie wie die Männer baarhäuptig. Ausnahmen begegnen uns nur bei Reisenden, bei den Theilnehmern feierlicher Hofempfänge und bei Angehörigen gewisser Berufsstände. Die geflochtenen Hüte, *Kasa*, der Reisenden und Pilger gleichen grofsen flachen Schüsseln. Sie haben keinen nach aufsen vortretenden Kopftheil, werden mittelst eines unter ihnen befestigten Ringes auf dem Kopf gehalten und mit Bändern unter dem Kinn gebunden. Die Gleichförmigkeit der weitschattenden Strohhüte giebt Pilgerschaaren das seltsame Aussehen wandelnder Riesenpilze — ein Anblick, dessen komische Seite den japanischen Künstlern nicht entgangen ist und öfters ausgenutzt wird. Unter Anderem hat nach des berühmten Kôrin Zeichnung sein Schüler Guiokouiyei auf einem Pfeifenbehälter aus Bambus einen, sich von oben nach unten um das Rohr schlängelnden Zug solcher Pilger geschnitzt. Auffälliger noch sind die Hüte jener Pilger, welche alljährlich in den Monaten August und September aus allen Theilen des Landes zusammenströmen, um von dem Gipfel des Fusiyama die landschaftlichen Schönheiten ihres Vaterlandes zu bewundern. Auf jedem dieser Hüte erblickt man zwei grofse chinesische Schriftzeichen,

deren Aussprache dem Namen des Berges „*Fusi*“ gleicht, deren Bedeutung aber „nicht — Zwei“ — d. h. „Ohne gleichen“.

Eigenthümlich war auch die Kopfbedeckung der Mitglieder der Brüderschaft der *Komoso*, eines weltlichen Ordens von Bettelmönchen, in den nur *Samurai* aufgenommen wurden. Ihre Tracht bestand aus engen weifsen Beinkleidern und einem weifsen *Kimono*, in dessen *Obi* nur ein Schwerdt steckte. Auf den Kopf stülpten sie grofse, bienenkorbförmige, mit zwei kleinen Gucklöchern versehene Hüte aus Bambusgeflecht, welche, obwohl unten offen, das Gesicht völlig verbargen. Diese, „*Tengai*“ genannten Hüte, wurden von den *Komoso* auf der Wanderschaft stets getragen und selbst während der Mahlzeiten nicht abgelegt. Unter dem Schutze dieser Hüte zogen die adeligen *Komoso* mit dem Pilgerstab von Haus zu Haus, bliesen auf einer besonderen Flöte einige ihnen eigene Melodien vor den Thüren und nahmen die gereichten Gaben schweigend auf offenem Fächer entgegen. Um unerkannt sich anzuschleichen, nahmen bisweilen auch Leute, die nicht zur Brüderschaft gehörten, die Tracht der *Komoso* an — was ihnen aber übel gerathen konnte, wenn ihnen ächte Brüder begegneten, deren Losungswort sie nicht erwidern konnten.

Auch die weitschattenden, mit Bändern unter dem Kinn festgebundenen, bisweilen mit Blumen geschmückten Strohhüte fahrender Sängerinnen sind eine Art Standesabzeichen und werden von anderen Frauen nicht getragen.

Als Abzeichen des Standes und der Rangordnung dienende Kopfbedeckungen des Hofadels und der Beamten gab es in grofser Anzahl, deren zum Theil ganz absonderliche Formen nur durch die eigenthümliche Haartracht des vornehmen Japaners verständlich werden.

Der Kopf der Knaben und Mädchen wurde nach altem Brauch bis auf einen Kranz kurzer Haare um den Scheitel, eine Locke auf der Stirn und eine an jeder Schläfe glatt rasirt. Vom fünften Jahre ab liefs man das Haar der Mädchen frei wachsen und mit vollendetem 14. Lebensjahre wurde den Knaben die Stirnlocke abrasirt und ihre Erklärung zum Manne durch ein Familienfest, das *Gembuku*, und Aenderung des von ihnen als Kind geführten Namens bezeichnet. Von nun an wurde die Stirn und das Vorderhaupt stets rasirt gehalten, das Haar von den Schläfen glatt zurückgestrichen, mit dem Haar des Hinterhauptes zusammen eingeölt, von unten nach oben aufgekämmt und durch Umbinden von Schnüren zu einem kurzen festen Zopfe, dem *Mage*, vereinigt, der sich nach vorn über den Scheitel legte und auf dem glatt rasirten Vorderhaupt endigte. Bisweilen wurde der *Mage* ehe er diese Richtung nahm, vom Scheitel aus erst nach hinten ge-

führt, dann aufwärts geknickt und mit seinem freien Ende oberhalb dieses, über das Hinterhaupt hinausragenden Theiles wieder nach vorn gelegt.



Itchikawa-sumidso, ein berühmter Schauspieler in der Rolle des Arashi, gekleidet als Samurai, mit Mage, Hakama und Kamishimo. (Nach Hokusai.)

Diese umständliche und einer steten Pflege durch die Haarkünstler bedürftige Haartracht wurde nur von den Vornehmen und Wohlhabenden getragen; Arbeiter, Diener, Bauern trugen ihr Haar kurz oder halblang geschoren und mit der neuen Aera ist dieser Brauch auch auf die höheren Stände übergegangen, der Zopf zum Zeichen veralteter Anschauungen geworden. Auch den Bart, welchen man in den letzten Jahrhunderten zu rasiren pflegte, lassen die Männer jetzt wieder als Voll- oder Knebelbart wachsen. Hierfür bedurften sie nicht der europäischen Vorbilder, da der freie Bartwuchs vor Alters auch in Japan üblich war und erst in den letzten Jahrhunderten durch höfische Sitte in Verruf kam. Die Halbgötter und die Helden der mythischen Zeit Japans werden auch heute mit langen, freiwallenden Bärten und üppigem mähnenartigen, oft in der Mitte natürlich gescheiteltem Haupthaar abgebildet. Auch die chinesischen Helden und Weisen aus alter Zeit werden oft durch lange spitze Bärte ausgezeichnet, wie er ein sicheres Abzeichen des an den japanischen Schwertern gern abgebildeten chinesischen Kriegsgottes Kouang-ti ist. Die buddhistischen Priester trugen den Kopf stets völlig rasirt und so werden auch viele Heilige und die sechzehn grofsen *Rakan's* dargestellt, welche, von Çákya Mouni selbst zu seinen Jüngern erwählt, über das Seelenheil der Menschen wachen und aus der Kunst Alt-China's in die japanischen Buddha-Tempel, als heilbringender Schmuck an Waffen und Geräthe gelangt sind.

Auf dem *Mage* beruhen nun viele eigenthümliche Formen von Hüten und Mützen der alten Hoftracht, welche weniger als Bedeckungen des Kopfes, denn des Zopfes dienten, und durch Kinnbänder über dem

Mage festgehalten oder an diesen selbst gebunden wurden. Durch die nach hinten steif vorragende Abart des *Mage* erklärt sich die seltsame Erscheinung, dafs viele dieser Kopfbedeckungen über den Hinterkopf frei hinausragen.

Diese als *Boshi* oder *Yeboshi* mit verschiedenen, die Abart bezeichnenden Beiworten bekannten, aus schwarzem, lackirtem Papier oder aus schwarzem Hanf- oder Rofshaar-Gewebe angefertigten Kopfbedeckungen hatten die verschiedensten Formen. Einige glichen einer hohen schwarzen Röhre, andere waren nach oben verjüngt und nach Art einer phrygischen Mütze an der Spitze nach vorn übergebogen, andere hatten die Form eines flachen, runden oder dreieckigen Käppchens. Die auffallendste Art bestand in einer flachen Kappe, hinten mit einem höheren hutförmigen Theil, von welchem ein steifes breites Band festen Rofshaargewebes aufstieg, um in hohem Bogen nach hinten zwischen die Schultern oder nach vorn bis zur Stirn herabzufallen. Bisweilen wurden diesen seltsamen Kopfbedeckungen an den Schläfen noch grofse fächerförmige Flügel in senkrechter Stellung hinzugefügt, oder man faltete das Rofshaarband mehrfach zusammen und band es hinten oben an die Mütze. Nur bei festlichen Anlässen am Hofe getragen, wurden diese *Boshi* je nach dem Anlafs auch mit Blüthenzweigen des Kirschbaumes oder des gelbblühenden *Yamabuki*-Strauches *(Kerria japonica)* oder im Herbst mit rothbunt beblätterten Ahornzweigen geschmückt. Solchergestalt wurden sie in Verbindung mit Bambusmatten — hinter denen verborgen die vornehmsten Herren und die Damen des Hofes den Spielen und Aufzügen zuzuschauen pflegten — zu Sinnbildern höfischen Lebens, wobei ihnen oft noch Ranken der *Futaba-Aoi*-Pflanze, *(Asarum caulescens)* hinzugefügt werden, von deren Blättern die *Shôgune* der *Tokugawa*-Dynastie ihr Wappen ableiteten. In dieser Bedeutung finden sich jene *Boshi* überaus häufig auf Stichblättern und in Lackmalereien dargestellt.



Manzai- oder Neujahrs-Glückwunsch-Tänzer, mit Maske und hohem Boshi, in der Rechten eine Schellenrassel. Der Kimono verziert mit Kiefern und Kranichen als Sinnbildern langen Lebens.

Die japanischen Frauen widmen ihrer Haartracht grofse Sorgfalt. Vernachläfsigtes Haar setzt eine Frau allgemeiner Mifsachtung

aus. „Wer würde daran denken, eine Frau zu seinem Weibe zu begehren, welche ihr Haar nicht schmuck in Ordnung hält", sagt, in der Geschichte von den treuen *Rônin*, der in die Verschwörung eingeweihte Waffenhändler Gihei zu seinem Weibe, das er zu zeitweiliger Scheidung bewegen will, und als sie ihn endlich verlassen hat, wird sie von zwei als Räuber verkleideten Verschworenen im Auftrage Yuranosuke's, ihres Führers, überfallen und ihres Haares beraubt, damit ihr Vater, in dessen Haus sie heimkehren will, die nun einer Nonne gleichende Tochter nicht zu einer neuen Heirath zwingen könne; Yuranosuke aber giebt ihr, als sie und ihr Mann alle Prüfungen ihrer Treue gegen die zur Rache verbundenen *Rônin* bestanden haben, die abgeschnittenen Strähne zurück, die sie, wenn sie mit ihrem Gatten wieder verbunden — nach der *Kogai*-Mode mit zwei Kämmen — aufstecken möge, bis ihr Haar wieder gewachsen sei.

Die Bedeutung vollen und wohlgepflegten Haarwuchses im Frauenleben, wie sie aus diesen und anderen Vorgängen in der Geschichte von den *Rônin* erhellt, hängt auch damit zusammen, dafs die Anordnung der Haare auf den verschiedenen Altersstufen und je nach der gesellschaftlichen Stellung eine andere ist. Das Haar wird nicht in Zöpfe geflochten, nur ausgekämmt, eingefettet, mit Fäden aus gedrehtem Papier aufgebunden, geordnet wie es nach Alter und Stand geziemend, und mit Kämmen aus Holz, Elfenbein oder Schildpatt, mit metallenen Haarnadeln und einem vierkantigen Stabe, dem *Kogai*, befestigt, welcher in wagerechter Lage durch den Hauptknoten gesteckt und um dessen Enden Stücke rothen, blauen oder lilafarbenen Krepps in Achterform geschlungen werden. Gemeinsam ist den meisten Frisuren, dafs das Haar frei aus dem Gesicht nach hinten und oben gestrichen wird, über den Ohren sich flügelartig in glatten Puffen ausbreitet, zwischen denen eine kleinere Puffe über dem Vorderhaupt zum Hauptknoten aufsteigt. Die Stelle des männlichen *Mage* nimmt oft eine, diesem ähnlich nach hinten und oben umgelegte grofse Puffe ein. In Löckchen geringeltes, in Locken oder geflochtenen Zöpfen herabfallendes Haar kennt die Japanerin nicht, als schönster Schmuck vornehmer Damen aber galt unter der Herrschaft der Hofmoden des alten Kaiserreiches das ohne künstlichen Hochbau frei über den Rücken und die Schleppkleider fliefsende schlichte Haar.

Haarnadeln aus Metall oder Schildpatt mit niedlichen Zierrathen, Blumen, Früchten, kleinen Geräthen, Insecten oder Vögeln besetzt, vervollständigen den Haarputz. Sie sind zugleich der einzige Schmuck der japanischen Frau, welche weder Ohrgehänge, noch Fingerringe, noch Fibeln und Broschen, Hals- und Brustketten oder andere Schmuckstücke kennt, wie solche in der Frauen-Tracht China's, Indiens und

des Abendlandes von jeher eine bedeutsame Rolle gespielt haben. Erst in neuester Zeit haben europäische Vorbilder die alte Sitte verdrängt. Auch jetzt aber noch wird wie früher die Japanerin der guten Gesellschaft im Gebrauche von Schmuck bescheiden sein. Reicheren Aufputz des Haares mit vielem Schmuck und natürlichen oder künstlichen Blumen finden wir nur in der alten Tracht der Hofdamen vom Dienst und bei den *Geisha's*, den *Yoro's* und ihren Genossinnen, deren Tracht manchen Zug alten höfischen Prunkes bewahrt hat. In den Bilderbüchern und in den Lackmalereien erkennt man die eleganten Bewohnerinnen der Frauenhäuser des *Yoshiwara*, die *Oiran* genannten Modeschönheiten desselben mit ihren stets ihnen gleich gekleideten jungen Zofen, den *Kannero*, sofort an dem Strahlenkranz blonder Schildpattnadeln, welcher ihr Haupt umgiebt. Die vielverbreitete Ansicht, die Schmetterlingsschleife des Gürtels werde von „diesen Damen" stets vorn statt hinten getragen, trifft nicht immer zu; provinzieller Brauch hat viele Abweichungen von dieser auffälligen Tracht zugelassen.

In der Kunst des Schminkens stehen die japanischen Schönen hinter ihren abendländischen Schwestern nicht zurück. Wie diese das Poudre de riz, brauchen sie ein weifses, aus den mehligen Samen der Jalapa bereitetes Pulver zum Bepudern von Gesicht und Hals, wobei sie im Nacken drei abwärts gerichtete Zacken auflegen, zwischen welchen zwei bis an die Haarwurzeln des Hinterhauptes reichende Gegenzacken in dem warmen natürlichen Fleischton ausgespart werden. Wie bei uns ist das übermäfsige kreidige Einpudern des Gesichtes auch in Japan ein Abzeichen der Mädchen des *Yoshiwara.* Diese erhöhen auch das Roth der Ohren durch Bemalen mit dem rothen Farbstoff der Blüthen des Safflors. Auch röthen und vergolden sie nicht nur ihre Lippen, sondern suchen ihnen durch Bemalung mit grüner Farbe und folgende Vergoldung das Farbenspiel der Goldbronze zu verleihen. Auch diese Sitte war ehemals den kaiserlichen Hofdamen eigen, daher es nichts anstöfsiges hat, wenn selbst heute noch in feinster Gesellschaft junge Kinder in der alten Farbenpracht, geschminkt und mit vergoldeten Lippen ihre vornehm einfach und dunkel gekleideten Mütter begleiten.

Auch der Pflege ihrer schönen Zähne widmen die Japanerinnen grofse Sorgfalt. In den Bilderbüchern, welche sorglosem Frauenleben gewidmet sind, sieht man häufig junge Mädchen im Begriffe, sich die Zähne mit einem am Ende pinselförmig ausgefaserten Stäbchen von weichem Holz über einem blaubemalten Porzellankümmchen zu putzen.

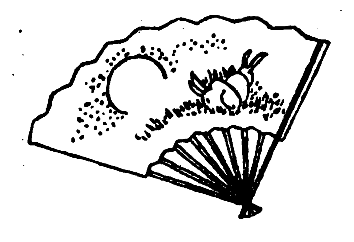
Die häfsliche, Jahrhunderte lang beobachtete Sitte, dafs die Frauen nach ihrer Verheirathung ihre Zähne schwärzen, ist seit Kurzem im Abnehmen, in den europäisch beeinflufsten Städten schon fastgeschwunden,

Als Fufsbekleidung tragen Männer wie Frauen grobe baumwollene Socken mit abgetheilter grofser Zehe, dazu Sandalen, *Waraji*, von Reisstroh oder feingespaltenem Rohr, ohne Oberleder und Hackenstück, vorn mit einem leinenüberzogenen Querbügel, von welchem ein schmälerer Bügel bis zur Spitze des Schuhes geht, um zwischen der grofsen und der zweiten Zehe eingeklemmt, der Sandale am Fufse Halt zu geben. Diese Art der Fufsbekleidung trägt dazu bei, der grofsen Zehe eine Beweglichkeit zu erhalten, welche den Handwerkern gestattet, sich ihrer Füfse bei der Arbeit fast handartig zu bedienen. Um bei nassem Wetter und Schnee trockenen Fufses zu gehen, werden ähnliche Sandalen getragen, deren Strohsohlen auf einer mit zwei senkrechten Brettchen gestelzten Holzsohle oder auf einem dicken, unter dem Spann ausgeschnittenen Holzklotz befestigt sind. Um auf Reisen das Klappen der losen Sandalen zu verhindern, bindet man sie mit aus Stroh gedrehten Bändern am Fufse fest; die abgetragenen, für die überall in den Dörfern billiger Ersatz zu finden, läfst man am Wege liegen. Beim Betreten eines Hauses entledigt man sich der Sandalen, da die reinlichen Matten überall das Gehen auf den Socken gestatten. Lederne oder aus grobem Zeug genähte Schaftstiefel, wie sie zur Tracht der in chinesischer Kleidung abgebildeten Männer der Vorzeit gehörten, kommen in neuerer Zeit nur als Fufsbekleidung der Vornehmen bei dem beliebten Fufsballspiel vor.



Samurai im Schnee, mit verhülltem Gesicht und Sockelstelzen; die im Gürtel getragenen Schwerter sind durch einen Schlitz des Ueberrockes gesteckt. (Nach Isai.)

Ein wichtiger Bestandtheil der Tracht sind die Faltfächer, *Ogi*, welche die Japaner, Männer wie Frauen, stets mit sich führen. Japanischer Ueberlieferung nach ist der Faltfächer zur Zeit der Regierung des Kaisers Tenji (668—672 n. Chr.) durch einen Bewohner von Tamba, westlich von Kioto, erfunden worden. Diese ersten Fächer, zu denen die zusammenfaltbaren Flügel der Fledermaus das Modell geliefert haben sollen, bestanden aus fünfundzwanzig dünnen Brettchen von *Hi-noki*-Holz, welche durch Schnüre so mit einander verbunden waren, dafs sie leicht zusammen- und auseinandergefaltet werden.



konnten. Wie die japanischen Quellen behaupten, wird die Einführung des Faltfächers von Japan nach China in letzterem Lande anerkannt. Sicher ist, dafs in der älteren chinesischen Literatur, aus welcher Pfizmaier eine Menge, den Fächer betreffende Denkwürdigkeiten ausgezogen hat, in denen von Fächern aller Art, von Federfächern, von mit Landschaften, Sperlingen und Grillen bemalten, mit Moralsprüchen und Poesien beschriebenen Fächern die Rede, immer nur der blattförmige, gestielte Fächer zu verstehen ist, welcher in Japan *Uchi-wa* genannt und als Hausgeräthe, nie aber als ein Bestandtheil der Toilette benutzt wird. Ein Blattfächer als Attribut einer Person gestattet uns, diese als von chinesischer Herkunft anzusprechen, es wäre denn, dafs sie der Zeit vor der Erfindung des Faltfächers angehörte oder ein Feldherr wäre.

Die Anfertigung der jetzt in Japan allgemein üblichen papiernen Faltfächer mit einem leichten Gerippe von Bambus- oder Holzstäben hat ihren Hauptsitz in Fushimi, zwischen Osaka und Kioto, und in der Provinz Owari; feinere Sorten werden in Kioto und Tokio hergestellt. — Die Fächer der Männer sind heute nur einfach, von weifsem Papier, meist ohne Bemalung, gewöhnlich mit einem Lieblingsgedichte in *Uta*-Form, einem Sinnspruch oder einem kurzen buddhistischen Text beschrieben. Mädchen und Frauen führen mit Blumen, Vögeln und Insecten auf hellem Grunde leicht und gefällig bemalte Faltfächer, zu deren Ausschmückung die Künstler aller Malerschulen von jeher mitzuwirken nicht unter ihrer Würde hielten, daher denn auch alte, mit Inschriften und Bildern gezierte Fächer unter den Altsachen der Tempel-Museen bedeutsam auftreten. Bei grofsen Hoffestlichkeiten kommen ungewöhnliche Formen des Faltfächers, u. A. die *Chiukei* oder *Suye-hiro* genannte Art vor, welche zusammengefaltet noch halb geöffnet erscheint, etwa von der Form eines Ginko-Blattes. Anderer, sehr grofser, reich ausgestatteter Fächer bedienten sich Tänzer und Tänzerinnen zum Markiren des Taktes bei ihren feierlichen Aufführungen oder zu allerlei anmuthigen Posen. Ein solcher Fächer, *Akoya-ogi* genannt, ist auf dem Kopfbilde dieses Abschnittes zu sehen.

Dafs bei solcher Bedeutung dem Fächer auch in der japanischen Literatur sein Recht geworden, dürfen wir billig voraussetzen. Schon im Jahre 1793 ist unter dem Titel *Sen-shiki* ein Büchlein erschienen, welches zunächst eine Reihe geschichtlicher Vorgänge und volksthümlicher Genrescenen, bei denen der Fächer eine Rolle spielt, zugleich mit der nöthigen Beschreibung, sodann verschiedene Arten von Fächern und Fächerbildern vorführt. Unter Anderem sehen wir, wie Take-no-

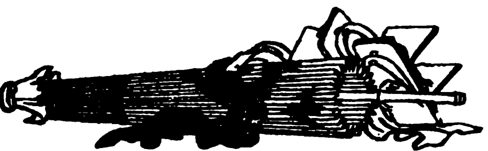
uchi, der greise Rathgeber der sagenumwobenen Kaiserin Jingō seiner Gebieterin einen von ihm selbst verfertigten Fächer, und zwar einen Blattfächer, darbringt, da zu seiner Zeit der Faltfächer noch nicht erfunden war; wie eine junge Dame dem Prinzen Genji eine *Yugao*-Blüthe auf einem Faltfächer aus der Gartenpforte reicht und damit den Anstofs giebt zu einem der zahlreichen Abenteuer dieses Don Juan unter den japanischen Prinzen; wie vor der Schlacht bei Dan-no-ura, in welcher die Taira von den Minamoto geschlagen wurden, auf eine Herausforderung der sich auf ihren Schiffen sicher wähnenden Taira der Bogenschütze Munetaka auf seines Feldherrn Yoshitsune Geheifs den auf einem feindlichen Schiffe an einer Stange befestigten Fächer herunterschiefst — eine der beliebtesten Episoden aus dem Bilderkreis des unter dem Namen *Gen-Pei-Kassen* bekannten blutigen und langwierigen Kampfes jener beiden Geschlechter um die höchste Macht —; wie Toba, ein berühmter chinesischer Dichter, eine seiner Poesien auf einen Fächer schreibt; wie Bauern zur Feier der Auspflanzung der Reissämlinge einen lustigen Tanz aufführen; wie Vornehme sich unter dem Vorsitz von Toyotomi Hideyoshi zu einer geselligen Unterhaltung zum Wettkampf im Dichten von *Uta* für Fächerinschriften versammeln, wobei die Hofdame Yodono Tsubone mit einer *Uta* über Mond und Fächer den Sieg errang. Unter den Fächerabbildungen sehen wir den alten hölzernen *Hi-ogi*, unbemalt, nur eine Glycinenranke auf den Deckstab und vielerlei andere Formen des Faltfächers, darauf als Bilder Kiefern und Bambusen, dem Kranich und der langfransigen Schildkröte gesellt; wolkendurchzogene Landschaften, die rothe Sonnenscheibe aus dem von *Chidori*-Vögeln überflatterten Meere aufsteigend oder hinter den Zweigen einer alten Kiefer voll am Himmel schwebend; den *Foho*-Vogel über blühenden Pawlonien; schwimmende Chrysanthemublüthen; blühende Irisstauden in Teichen und andere derartige allbekannte Vorwürfe. Sogar in eine Werkstatt von Fächerarbeitern zo Kioto führt uns der Verfasser.

Zur vollständigen Ausrüstung beider Geschlechter gehört endlich noch das aus lackirtem, bisweilen aus geschnitztem Holze, seltener aus Elfenbein oder Metall verfertigte Medicinbüchschen, das *Inro*, dessen drei oder fünf Fächer mittelst einer durch alle hindurchgezogenen doppelten Seidenschnur zu einer äufserlich ungegliederten Büchse vereinigt werden. Die Schnur wird, nachdem sie durch einen kleinen Knopf gezogen, an der Rückseite eines Zierstückes, des *Netzke*, be-



Inro mit Netzke und zusammengelegtem Faltfächer.

festigt, welches oberhalb des Gürtels das unter ihm an der Doppelschnur herabhängende *Inro* festhält. An eben solchem *Netzke* hängt auch das Tabaksbesteck, *Tabako-ire*, mit dem Etui für das Pfeifchen und dem ledernen Täschchen für den feingeschnittenen Tabak im Gürtel. Auch den Falt-Fächer pflegt man im Gürtel mit sich zu führen, und auch die Schwerter wurden, abgesehen von gewissen Trachten kaiserlicher Hofämter, nicht an Gurten hängend, sondern im Gürtel steckend getragen.



Regenschirm und Sockelstelzen.

Als Schutz gegen Sonnenbrand und Regenschauer bedienen sich Frauen und Männer grofser Schirme, *Amagasa*, deren Gestell aus einem einzigen, in feine Stäbchen zersägten und zusammengeklappt wieder die natürlichen Knoten des Rohres zeigenden Bambus-Stücke besteht und mit geöltem oder in heiteren Farben mit Blüthenzweigen, Vögeln und Schmetterlingen bemaltem Papier überzogen ist. Reisende und Landleute tragen bei Regenwetter einen langhaarigen, aus Gras, Stroh oder Schilf verfertigten kurzen Regenmantel, den *Mino*, der als bäuerliches Attribut mit dem breiten Strohhut und der hölzernen, mit Eisen vorgeschuhten Hacke zusammen uns in der Zierkunst häufig begegnet und durch den Vergleich mit dem langfransigen Algenbehang des Rückenschildes alter Süfswasserschildkröten, Sinnbildern hohen Alters, diesen zu ihrem Namen „*Mino-game*", d. h. Regenmantel-Schildkröten, verholfen hat.

Natürlich fehlt es nicht an einer umfangreichen Abbildungs-Literatur über die japanische Tracht. Die Hofgewänder, deren Farben, Muster und Schnitt durch eine bis in die geringsten Kleinigkeiten festgestellte und peinlich beobachtete Etikette vorgeschrieben waren, sind mit allem Zubehör der Tracht schon im 17. Jahrhundert ein häufig behandelter Vorwurf der Buch-Illustratoren. Conder führt in seiner, vorzugsweise den Hoftrachten gewidmeten Geschichte des japanischen Costüms im 8. Bande der Transactions of the Asiatic Society of Japan allein siebzehn Costümwerke an. Aufser in den der Mode unmittelbar gewidmeten Werken fliefst in den zahlreichen Farbendruckbildern des 18. und 19. Jahrhunderts, vorzugsweise in den Schilderungen des müfsigen Lebens galanter Frauen und in den Darstellungen von Theaterscenen ein höchst ergiebiger Quell der Erkenntnifs des mehr in den Mustern und Farben als im Schnitt der Gewänder wechselnden Modegeschmackes.

Unsere Betrachtung des Costüms der Japaner würde unvollständig sein ohne einen Blick auf die ihnen eigene Verzierung des nackten

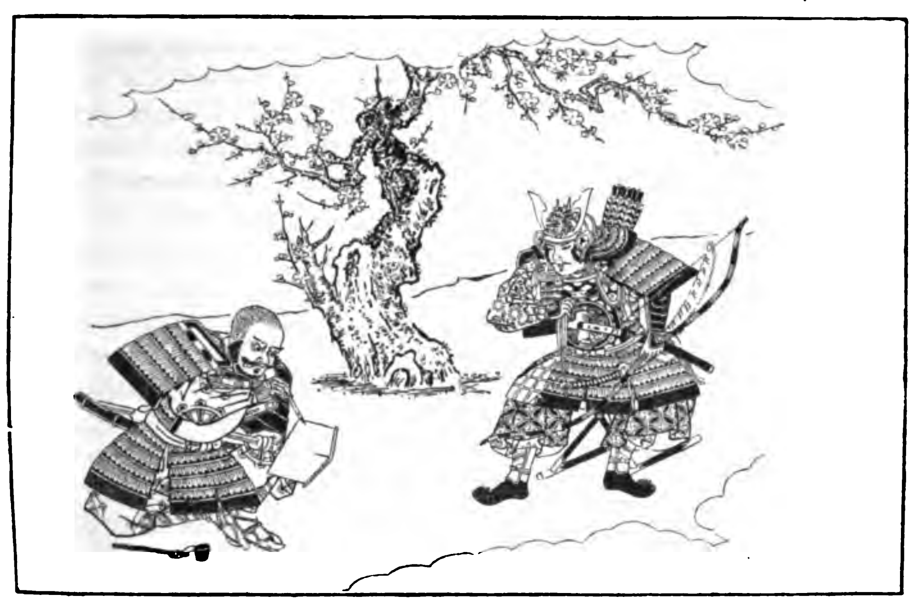
Leibes durch mehrfarbige Tätowirung. Der Ursprung derselben ist schwer festzustellen — wahrscheinlich reicht er in graue Vorzeit zurück, vielleicht ist er nach China zu weisen. Wenigstens finden wir mythische Helden China's in den japanischen Bilderbüchern nicht selten durch blaue Tätowirungen ausgezeichnet, deren Stil dem ornamentalen Geschmack Alt-China's freilich sehr wenig entspricht und in Allem den in Japan vorherrschenden Naturalismus verräth. Ganz abweichend von der Tätowirung der Südsee-Insulaner, welche die menschliche Haut mit symmetrischen, regelmäfsigen, im Allgemeinen den Körperformen angepafsten Ornamenten bekleideten, wird dem Japaner die Haut des menschlichen Körpers zur Bildfläche, auf der er ganz nach Laune selbst figurenreiche Darstellungen hervorrufen und ebenso rücksichtslos um die Rundungen der Glieder herumführen darf, wie um die Kanten seiner Lackdosen und Thongefäfse. So konnten die Europäer noch vor wenigen Jahrzehnten ganze Gebüsche roth, weifs und blaublühender Chrysanthemumstauden auf den Leibern nackter japanischer *Betto's* und Sänftenträger anstaunen; und mancher von diesen, nur mit einem Schamgürtel bekleidet seinem Tagewerk herzensfroh obliegenden armen Bursche trug auf der Brust oder auf dem Rücken, den eigenen Augen kaum oder garnicht erreichbar, ein Bild des jugendlichen Yoshitsune, oder eines anderen volksthümlichen Helden, oder allerlei lustige und selbst anstöfsige Figuren durch's Leben. Nachdem in unseren Tagen die Regierung das nackte Einherlaufen der *Betto's* verboten hat, sind diese wandelnden Gemälde im Aussterben.



Iris. Entwurf für eine Haarnadelverzierung aus Schildpatt. Nach Keisai Yeisen.



Schauspieler in der weiblichen Rolle der Dotenno Oroku. Die rechte Schulter ist tätowirt. Das Muster des blaugefärbten Gewandes stellt fliegende Sperlinge über einem mit Ziegeln gedeckten Dache dar, dessen First an der Stirn mit einer grofsen Teufelmaske geziert ist. Nach einem Farbendruck des Kuniyoshi.



Der junge Held Yoshitsune dictirt seinem Begleiter Benkei eine Verordnung zum Schutze des alten, schon vom Kaiser Nintuko besungenen Mume-Baumes zu Amagasaki.
Aus dem E-hon-sha-ho-fukuro.

Die Bewaffnung.

Mit der Lehensverfassung des Staates und der Herrschaft des Kriegs-Adels hatte auch die Bewaffnung der Japaner ihre mittelalterlichen Eigenthümlichkeiten bis zum Jahre 1868 bewahrt gehabt. Erst als die Regierung der Tokugawa-Shogune gestürzt worden war, trat an die Stelle der bisherigen Hauptwaffe des japanischen Kriegers, des Schwertes, das Zündnadelgewehr und die Martini-Henry-Büchse; erst da verschwanden die alten martialischen Rüstungen, um durch Waffenröcke europäischen Zuschnittes ersetzt zu werden.

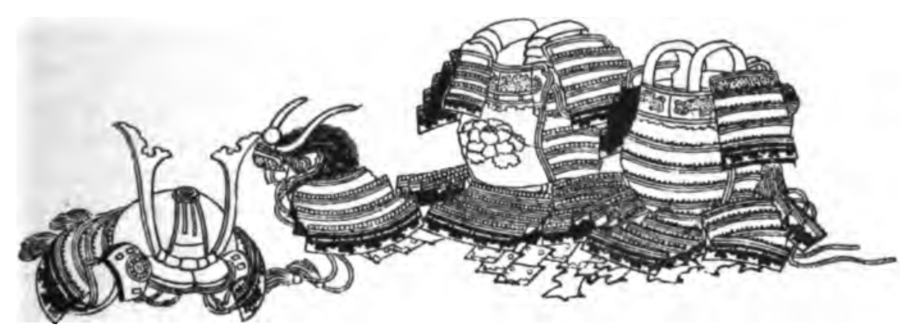
Die äufseren Formen, unter denen der Japaner unserer Tage sich die Civilisation des Abendlandes anzueignen sucht, haben aber auch hinsichtlich der Bewaffnung noch kein Bürgerrecht in seiner bildenden Kunst errungen. Diese lebt noch ganz in den Erinnerungen Alt-Japans, welche um so fester wurzeln, als die Rüstung und Bewaffnung in denen der kriegstüchtige Japaner vor wenigen Jahrzehnten noch selbst sich bewegte oder seine Landsleute würdevoll einherschreiten sah, sich nur wenig von denen unterschieden, in welchen er sich die volksthümlichen Helden der Vorzeit zu vergegenwärtigen gewohnt war, wie Maler und Bildhauer diese im Kampf und bei Friedenswerken ihm vorführten.

Die Geschichte der Rüstung in der kriegerischen Vorzeit Japans ist noch unaufgeklärt, für uns Europäer wenigstens, denn Japan selbst besitzt eine reiche Literatur über dieselbe, zu welcher die in vielen Tempeln bewahrten Rüstungen grofser Fürsten und Krieger den Stoff geliefert haben. Berühmt vor anderen sind die alten Waffen des Schatzes in dem von Yoritomo vor siebenhundert Jahren zu Ehren des Kriegsgottes Hachiman bei Kamakura erbauten Tempel und die in mehreren Werken abgebildeten Rüstungen des Tempels von Idzukushima, wo u. A. noch Helm und Rüstung des Yoshi-iye, eines der volksthümlichsten Helden des 11. Jahrhunderts und Begründers der Militärmacht des Hauses Minamoto, bewahrt werden. Den reichsten Schatz von Alterthümern aber birgt das uralte Kaiserliche Schatzhaus von Todaiji in der alten Kaiserstadt Nara. Dort hat sich in einem unscheinbaren altersgrauen Holzbau der von den Nachkommen Jimmu-Tennô's im Laufe eines Jahrtausends angehäufte Schatz alter Waffen und kunstgewerblicher Alterthümer jeglicher Art, in Bürgerkriegen und bei politischen Umwälzungen nicht angetastet, bis in unsere Tage erhalten. Noch ist dieses älteste Kunstgewerbe-Museum der Welt der Wissenschaft verschlossen, nur wenige Europäer haben flüchtige Blicke auf einen Theil seines überreichen Inhaltes werfen können. Oeffnen sich einst die Pforten dieses Schatzhauses des Mikado, so wird aus ihm ein helles Licht über die Vorzeit der japanischen Kunst ausströmen — und nicht über diese allein, denn auch Alterthümer Koreas, Chinas, Indiens und Persiens soll es in Fülle bergen.

In wieweit die von den Japanern selbst in neuerer Zeit angestellten archäologischen Untersuchungen den Ansprüchen genügen, welche europäische Wissenschaft erhebt, vermögen wir so lange nicht zu beurtheilen, bis der japanischen Sprache und der Geschichte und Technik des Kunstgewerbes in gleichem Mafse kundige Europäer die Ergebnisse der japanischen Alterthumskunde geprüft haben werden. Auf alle Fälle bieten die vielen trefflichen Abbildungen eine sichere Grundlage für die weitere Forschung.

Das Ergebnifs der Untersuchungen über die alte Tracht und Bewaffnung der Japaner hat Kiku-chi Yō-saï aus Kioto, einer der gröfsten Künstler neuerer Zeit, in einem 20bändigen Werke, dem *Zenken-Kojitsou*, d. h. der Vorzeit lobesamer Helden Alterthümer, dargelegt, zu dem er selbst mit umfassendem Wissen den Text und mit schwungvollem Pinsel die Abbildungen geliefert hat. Eine grofse Anzahl berühmter Männer und Frauen, Helden, Dichter, Gelehrte, von den mythischen Zeiten bis zu Yoritomo und Yoshitsune, führt Yōsai an uns vorüber. Jeder ist mit Gewand und Bewaffnung, wie sie von ihm nach des Künstlers Meinung getragen worden, ausgestattet und in einer Hand-

lung dargestellt, in der sein geschichtliches Auftreten bedeutsamen Ausdruck findet, fast immer nur als Einzelgestalt, aber durchweg in packender dramatischer Belebung. Möge das historische Kostüm — das für die mythische Zeit jedenfalls ein Spiel der Phantasie — auf die Dauer vor den Archäologen nicht ganz bestehen, so verleiht der künstlerische Schwung dieser Kostümbilder ihnen doch unvergänglichen Werth, den ein Europäer um so mehr schätzen wird, wenn er sich erinnert, wie schwach es nach dieser Seite um die Mehrzahl der Kostümwerke des Abendlandes bestellt zu sein pflegt.



Alte Rüstungen und Helme. Aus dem Kwa-chō-san-sui dzu-shiki des Isai.

Schon zu Yoritomo's kriegerfüllter Zeit — im 12. Jahrhundert unserer Zeitrechnung — war die japanische Ritterrüstung in ihren wesentlichen Theilen so ausgebildet, wie sie in den letzten Jahrhunderten unter den Tokugawa-Shogunen uns so häufig begegnet. Ein Küraſs aus gehämmertem Eisen zum Schutze der Brust, dazu bewegliche Schulterbergen und ein gegliederter Schurz, feste Arm- und Beinschienen, ein Helm mit beweglicher Nackenberge, einer Halbmaske zum Schutze der unteren Gesichtshälfte und beweglichem Visier für die obere.

Diese klassische Form der alt-japanischen Rüstung begegnet uns auch in den beiden Rüstungen, welche bis zu dem unlängst stattgehabten Brande zu den Zierden der königlichen Armeria zu Madrid gehörten und der Ueberlieferung nach von jener Gesandschaft christlicher Daimios, die im Jahre 1584 Madrid und Rom besuchte, dem König Philipp II. überreicht sein sollen. Im Gegensatz zu den Rüstungen des europäischen Mittelalters geben sich diese japanischen auch durch ihren ausgesprochenen Naturalismus als echte Kinder japanischen Kunstsinnes zu erkennen. Die Riefelung der aus Eisen getriebenen Brustplatte des Küraſs folgt den Linien der Rippen; das untere Ende des Brustbeines, die Brustwarzen mit ihrem Hof und der Nabel sind deutlich angegeben. Ebenso erscheinen die eisernen Beinschienen mit der Kniescheibe und dem Grat des Schienbeins wie über dem nackten Bein

modellirt und das eiserne Visier des Helmes gleicht einem Mannesantlitz, dessen grimmiger Ausdruck dadurch seltsam erhöht wird, dafs über den augenförmigen Gucklöchern ein zweites Paar wildblickender Augen ausgehämmert ist. Kehlstück, Achselstücke und Schurz bestehen aus kleineren durch Riemen, Schnüre und Ringgeflechte beweglich verbundenen Platten.



Kato Kyomasa, auf dem Rücken das Feldzeichen und ein Pfeilfänger.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts kommen durch Hideyofhi, den Eroberer Korea's, leichtere und bequemere Gliederrüstungen in Gebrauch, die, von Matsunaga Hissahide erfunden, nur aus lackirtem, dünnem Eisenblech bestanden, aber durch die Anordnung ihrer Schuppen und Glieder doch gegen Schwerthiebe schützten. Diese Gliederrüstungen blieben von da an bis um die Mitte unseres Jahrhunderts vorwiegend in Gebrauch. Der Schurz erhielt, um beim Reiten freiere Bewegung zu gestatten, bisweilen eine reifrockähnliche Ausweitung und gegen die scharfen Pfeile, welche, aus gewaltigen Bogen geschnellt, durch die Fugen der Rüstung den Tod tragen konnten, schützten Reiter den Rücken durch einen grofsen ballonartig aufgeblähten Windsack. Ein solcher, von dem hinten an der Rüstung befestigten Feldzeichen überragter Pfeilfänger ist u. A. ein Abzeichen des grimmen Kato Kiyomasa, eines der Heerführer Hideyoshi's auf dem Zuge nach Korea.

Unter den Helmen der Tempelschätze haben die den Helden des 11. und 12. Jahrhunderts, u. A. dem berühmten Yoshi-iye, mit dem Beinamen Hachiman-Taro, erstgeborener Sohn des Kriegsgottes, dem Besieger der aufständischen *Emishi* im Norden von Hondo, zugeschriebenen, übereinstimmend die Form einer rundlichen, dem Haupte sich anschmiegenden, aus strahliggeordneten Metallplatten zusammengenieteten Kappe. An derselben ist eine umfangreiche gegliederte Nackenberge befestigt, welche jederseits neben den Wangen zu grofsen

flügelartigen, nach aufsen und oben gekrümmten Platten auswächst, auf deren Schauseite das gemusterte Leder sichtbar wird, mit dem der Helm gefüttert ist. Vorn über der Stirn ist ein grofses, halbmondförmiges metallenes Abzeichen befestigt, dessen Hörner blatt- oder beilförmig endigen. Bisweilen ist, dem Kleinod unserer mittelalterlichen Helme vergleichbar, auf dem Scheitel des Helmes noch ein sitzender oder schreitender Löwe angebracht.



Altes Lederkoller, Helm, Visier, Armschienen und Schuhe. Nach Isai.

In späterer Zeit kommen auch kleinere, aus einem Stücke Eisen getriebene Helme vor, von mehr birnförmiger Gestalt. In der Sammlung Montefiore zu Paris befinden sich Helme dieser Art von klassischer Schönheit; auf dem einen kauert mit nach vorn, zwischen die Hörner gesenktem Haupte ein chinesischer Löwe, einen anderen decken drei aufgerichtete grofse Blätter der uns vom Wappen der Tokugawa bekannten *Futaba-Aoi*-Pflanze, ein dritter ist mit sechs, in der Helmspitze zusammenlaufenden Kämmen züngelnder Flammen geschmückt. In den der alten Bewaffnung gewidmeten Abbildungswerken kommen noch andere merkwürdige Formen vor; eiserne Helme, welche der Haartracht mit dem *Mage* nachgeahmt sind, oder den bei höfischen Ceremonien getragenen *Boshi*, oder jener in der altchinesischen Tracht häufigen Kopfbedeckung mit zwei seitlich abstehenden fühlfädenartigen Ansätzen (vgl. das Bild auf S. 144); Helme in Gestalt eines kauernden Hasen, eines grofsen Fisches mit aufgerichtetem Schwanze; Helme, um die sich eine über der Stirn drohend aufgerichtete Schlange ringelt oder aus deren Scheitel ein bewaffneter Arm emporwächst.

Mit den Rüstungen der alten Helden wird in den Tempelschätzen auch jedes Stückchen der Ausrüstung ihrer Streitrosse, die Sättel, die Steigbügel und die Gebisse, die aus Seidenschnüren geflochtenen Zäume und Schwanzriemen ehrfurchtsvoll gehütet und ebenso in den diese Schätze behandelnden Bilderbüchern dargestellt. Der die Stange des Gebisses mit den Kopfriemen und dem Zügel verbindende, bewegliche eiserne Ring war in der Regel kreuzförmig durchbrochen



Aufgezäumtes Streitrofs mit Tigerfelldecke und gelacktem Holzsattel. Am Gebifs das Ringkreuz.

— wie in der beistehenden Abbildung zu sehen — und vom Pferdegebifs wurde das in einen Ring gestellte Kreuz zum Wappen des Fürstengeschlechtes der streitbaren Provinz Satsuma erhoben. In anderen Fällen wurde umgekehrt jenen Durchbrechungen des Ringes die Zeichnung eines Wappens, z. B. des kaiserlichen *Kiri-mon* mit den drei Blüthentrauben des Pawlonia-Baumes, gegeben.

Als Angriffswaffen führten die japanischen Krieger von Alters her Lanzen, Streitäxte und Schwerter, als Schufswaffen Bogen und Pfeile, später nach der ersten Berührung mit den Europäern auch Flinten. Letztere brachten es aber Jahrhunderte lang zu keiner ausschlaggebenden Bedeutung in den japanischen Kriegen und kommen daher als Motive des Kunsthandwerks nur äufserst selten und dann immer nur in der Hand des Jägers, nicht des Kriegers vor. Ein Beweis für die Geringschätzung der Flinten liegt auch darin, dafs diese kaum je würdig befunden sind, von der Hand der Waffenschmiede, welche die Rüstungen und Schwerter zu Meisterwerken der Metallbearbeitung gestalteten, verziert zu werden. Bis um die Mitte unseres Jahrhunderts blieb das Schwert die vor allen bevorzugte Waffe, und bei keinem Volk der Erde hat das Schwert im staatlichen und socialen Leben je eine so einschneidende Bedeutung erreicht, wie bei den Japanern; kein Volk ist in gleichem Maafse beflissen gewesen, dem Schwerte eine gleiche künstlerische Verherrlichung zu weihen.

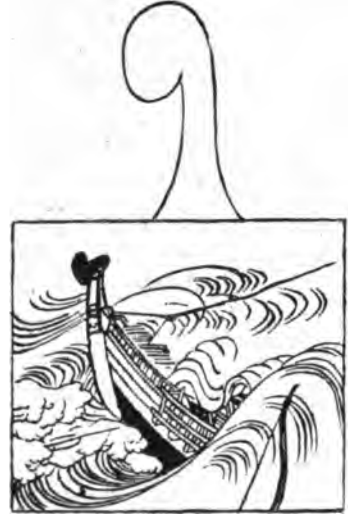
Bis in unsere Tage war das Tragen des Schwertes in Japan nicht nur ein Abzeichen der Krieger, sondern ein wesentliches Vorrecht gewisser Bevölkerungsklassen. Erst mit der alten Rüstung und dem Shogunat, aber langsamer, schwand die Sitte des Schwertertragens im Frieden. In den von Tokio und den Vertragshäfen entfernteren Provinzen hielt man noch Jahre hindurch an diesem Zeichen der Erinnerung an die gebrochenen Standesvorrechte fest. Noch im Jahre 1874 sah Rein zu Kanazawa alle Regierungs-Beamte mit ihren Schwertern im Gürtel auf die Bureaus gehen und in Satsuma legte 1875 selbst die Schuljugend, wenn sie ausging, nach altem Recht und Brauch noch

das Schwert an. Erst im März 1876 schwanden die Schwerter endgültig aus dem äufseren Leben des Japaners; ein Regierungs-Erlafs verbot von da an das Tragen eines Schwertes für Jedermann, „er wäre denn in Hoftracht, ein Mitglied der Armee, der Flotte oder der Polizei". Von diesem Erlafs her datirt erst unsere genauere Bekanntschaft mit den Herrlichkeiten der japanischen Schwertzierrathen.

Bis dahin war drei Jahrhunderte hindurch jenes Gesetz in Kraft gewesen, durch welches Jyeyasu der schon vor ihm geltenden Auffassung gesetzlichen Ausdruck gegeben hatte: „Jeder welcher ein Langschwert zu tragen das Recht hat, sei eingedenk, dafs sein Schwert sein soll wie seine Seele, dafs er von ihm sich nur trennen darf, wenn er vom Leben scheidet. Ist er seines Schwertes uneingedenk, so mufs er bestraft werden."

Je weniger während der langen friedlichen Regierung der Shogune aus dem Tokugawa-Hause die Schwerter kriegerische Arbeit zu verrichten hatten, desto strenger und umständlicher gestalteten sich die Vorschriften der Etikette für das Tragen derselben, desto peinlicher wurde die Empfindlichkeit der schwertertragenden Männer gegenüber irgendwelchen Verletzungen dieser Regeln. Wie bei dem Ablegen der Waffen in fremden Häusern, bei der Besichtigung des Schwertes eines Gastfreundes zu verfahren, wurde durch gesellschaftliche Sitte ebenso streng geregelt, wie die Art und Weise, in welcher das Schwert am Gurt oder im Gürtel getragen wurde, ein Ausdruck des Ranges seines Trägers war.

Eines Anderen Schwert ohne Erlaubnifs zu berühren, ja nur an seine Scheide zu stofsen, kam einer Beleidigung gleich; das Betreten eines befreundeten Hauses, ohne das Langschwert draufsen zu lassen, einem Bruch der Freundschaft. In's Haus getragen durfte das Schwert nur von des Wirthes eigenen Dienern werden, und diese durften es nicht mit der blofsen Hand, nur mit einem für diesen Zweck bereit gehaltenen Tuche berühren, um es ehrerbietig auf ein Schwertgestell auf dem Ehrenplatz in der Nähe des Gastes niederzulegen. Die Klinge zu entblöfsen, war eine grobe Beleidigung, ausgenommen wenn man Freunden seine Schwertersammlung zeigen wollte. Die Aeufserung des Wunsches, ein Schwert zu sehen, war etwas ungewöhnliches, aufser wenn es sich um eine Klinge von grofser Kostbarkeit handelte, deren Bewunderung zur Auszeichnung für den glücklichen Besitzer wurde. Solchenfalles wurde das Schwert mit der Schneide gegen den Eigner, den Griff zur Linken, dem Gaste überreicht, der es nur mit einem seidenen Tuche oder weichem Papier zu berühren wagte, die Waffe unter Ausdrücken der Bewunderung Zoll für Zoll aus der Scheide zog, jedoch nicht zur vollen Länge, es wäre denn, dafs der Eigner





Der Bogenschütze Minamoto Tame Tomo (12. Jahrhundert) beschiefst vom Strande Oshima's aus die von Kiyo Mori gegen ihn gesandten Schiffe. Abgewickelte Verzierung einer metallenen Tabakspfeife aus dem Kiseru-Hinagata des Hokusai.

dazu drängte; welchen Falles es unter lebhaften Ausdrücken der Entschuldigung, doch so geschah, dafs man die Klinge abseits von den übrigen Anwesenden hielt. Nach erledigter Bewunderung wurde es mit derselben Umständlichkeit zurückgegeben. Dies Alles galt aber nur vom Langschwert; das Kurzschwert behielten Gast und Wirth im Gürtel, um es nur bei längerem zwanglosen Beisammensein abzulegen. Nur die *Kuge*, der die kaiserliche Hofhaltung zu Kioto umgebende alte Adel und die *Samurai*, der Beamten- und Militär-Adel der Shogune, waren zum Tragen zweier Schwerdter berechtigt. Jene trugen in der Regel ein grofses gekrümmtes Langschwert, das *Tatchi*, mittelst eines Gurtes um den Leib geschnallt und einen Dolch im Gürtel; diese sowohl das annähernd einen Meter lange *Katana*, wie das kürzere *Waki-zashi* auf der linken Seite im Gürtel. Bei Hoffestlichkeiten mit dem *Tatchi* umgürtet zu erscheinen, war dem Beamtenadel gestattet, galt aber als eine besondere Auszeichnung für den gewöhnlichen *Samurai*. Gelehrten, Handwerkern, Bauern war nur bei Feierlichkeiten und auf Reisen das Tragen eines kurzen Schwertes erlaubt. Ganz ausgeschlossen von dem Recht, ein Schwert zu tragen, waren die Krämer, die Mönche und die als unrein verachteten Gerber und Abdecker.

Frauen trugen im Allgemeinen keine Waffe, doch steckten sie auf Reisen oder bei Feuersbrünsten kleine Schwerter in den Gürtel. Knaben von Stande trugen je nach dem Range ihrer Väter ein oder zwei aus Holz geschnitzte kleine Scheinschwerter ohne Klingen im Gürtel. Im 15. Jahre, mit der Aenderung der Haartracht durch Scheeren der Stirnlocke und Einbinden des Scheitelhaares zum *Mage*, erwarb der Jüngling auch das Recht, scharfe Schwerter zu tragen.

Die Bedeutung des Schwertes als nationale Waffe spricht sich auch in einer umfangreichen Literatur aus, deren Anfänge in die Zeit zurückreichen, wo der Holzschnitt befähigt zu werden begann, die mit Holztafeldruck herrgestellten Bücher mit Abbildungen auszustatten.

Schon eine zuerst im Jahre 1718 unter dem Titel „*Ban-po-zen-syo*", „das vollständige Buch der zehntausend Kostbarkeiten", gedruckte kleine Encyklopädie für Kunstliebhaber und Sammler widmet vier von ihren dreizehn kleinen Bändchen den Inschriften alter Schwerter, den Marken berühmter Schwertfeger, den Verzierungen der Stichblätter, der Schwertnadeln und der *Menuki*, während die übrigen neun Bändchen die Namenszüge und Zeichen der Maler, die Erzeugnisse berühmter Töpfer und etliche andere kunstgewerbliche Alterthümer behandeln. Acht neuere Werke führt F. George Müller-Beeck in seiner Studie über die japanischen Schwerter an. Dieselben geben Beschreibungen alter berühmter Schwerter, Namensverzeichnisse alter und neuzeitiger Schwertfeger und Gedanken über die Bilder auf den Schwertern. Natürlich haben Volkssitte, höfische Etikette und Alterthums-Wissenschaft dem japanischen Schwerte auch zu einer umständlichen, jeder Wandelung der Mode folgenden Namengebung verholfen, welche jeglicher Spielart ihr Recht zu Theil werden läfst, aber in einem nicht ausschliefslich der Bewaffnung gewidmeten Buche bei Seite gelassen werden darf. Einige in die mythische Zeit Japans zurückreichende Schwertformen verdienen aber wegen ihrer Darstellung als Attribute sagenhafter oder geschichtlicher Helden auch hier Beachtung.

Zuerst das aus dem Schwanze des von Susano-o-Mikoto erschlagenen Drachen stammende Schwert, nach Einigen dasselbe, welches die Sage dem Ninigi-no-Mikoto, einem Enkel der Sonnengöttin, in die Hand giebt, um mit ihm, ehe er vom Himmel zur Herrschaft über Japan herabstieg, den Boden des neuen Landes zu prüfen. Rein sah eine für letzteres Schwert ausgegebene vorgeschichtliche Waffe im Jahre 1875 auf dem vulkanischen Gipfel des Takachiho-Berges, auf welchen jener Ahnherr des ersten Herrschers Jimmu-Tennô vom Himmel herabgestiegen sein soll. Er beschreibt sie als einen walzenförmigen, mit verschiedenen Wulsten versehenen, gegen die Spitze einseitig zugeschärften Stab aus kupferreicher Bronze von 1,3 Meter Länge. In dieser Gestalt wird das Himmelsschwert in der Kunst gewöhnlich nicht dargestellt. Gleichviel, ob noch im Schwanze des Drachen oder in der Hand der alten Helden, hat es die Form eines geraden doppelschneidigen Schwertes mit einer Mittelrippe auf beiden Flächen. Müller-Beeck hebt die Aehnlichkeit dieser Schwertform mit dem alten chinesischen Schwerte hervor und meint, dafs der Ahnherr der Dynastie der Mikados wohl mit einem chinesischen *Kien* seine Siege



Der chinesische Krieger Gentoku aus Sankokusi reitet durch den Danke-Bach. (Aus einer japanischen Encyclopedie für Künstler.)

erkämpft habe. Aus dem *Kien* sei dann das gröſsere *Tsurugi* geworden, ein gleichfalls gerades und zweischneidiges, vorn verbreitertes Schwert, das uns oft in den Händen der alten Helden begegnet und uns gestattet, einen Vorgang in mythischer Zeit von einem geschichtlichen zu unterscheiden, sofern nicht etwa chinesische, durch andere Merkmale übrigens leicht erkennbare Helden gemeint sind.

Das den Japanern eigenthümliche, in den Darstellungen aus geschichtlicher Zeit stets von den Kämpfenden geführte Schwert ist leicht gekrümmt und einschneidig. In seiner typischen Form als „*Katana*" sind eine Reihe von Theilen seiner Fassung einzeln zu beachten, weil sie, oft von der Hand der geschicktesten Künstler geschmückt, eine ganz auſserordentliche Stellung unter den kunstgewerblichen Denkmälern des Landes behaupten.

Die Klinge des *Katana* wird mit einer, der Länge des hölzernen Griffes entsprechenden Zunge in einen Schlitz des Griffes gesteckt und in demselben nur durch einen kleinen hölzernen Pflock festgehalten, welcher durch zwei sich gegenüberstehende Löcher der beiden Seiten des Griffes und ein entsprechendes Loch der Schwertzunge getrieben wird. Ausgetrocknet lockert sich der Pflock im Loche, wird aber durch Befeuchtung quellend leicht wieder befestigt, daher wir in den Schilderungen zum Kampfe sich rüstender Krieger lesen, wie sie die Pflöcke ihrer Schwertgriffe mit Speichel netzen, etwa in dem Sinne, wie in unserer Sprache von einem Lockern des Schwertes in der Scheide die Rede ist. Stöſst man den Pflock heraus, so zerfällt die Montirung des Schwertes in ihre Bestandttheile: den Griff, das Stichblatt, die zwischen beide und die Klinge eingeschalteten Metallplättchen „*Seppa*" und den Metallring „*Habaki*". Die *Seppa*, zwei bis vier an der Zahl, sind unverzierte, dem Durchschnitt des Griffes entsprechende Plättchen und dienen dazu, einerseits dem Griffe festeren Schluſs an die obere Fläche des Stichblattes, andererseits der unteren Fläche des letzteren Schluſs an den *Habaki* zu geben. Dieser ist ein meist aus

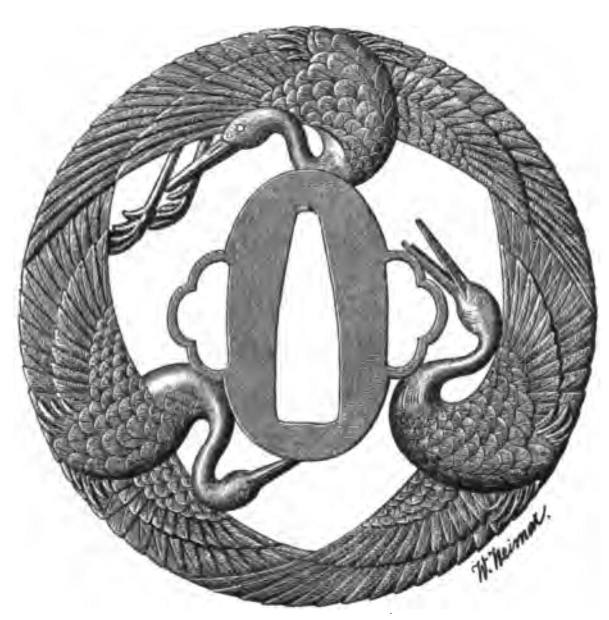
gelbem Metall, ohne Verzierungen gearbeiteter plattgedrückter Ring, welcher die Schwertklinge an ihrer Wurzel scheidenartig umfaſst.



Der japanische Krieger Takatsuna reitet durch den Uji-Fluſs. (Yoritomo's Zeit.)

Das Stichblatt „*Tsuba*" ist das Haupt- und Prachtstück der Schwertmontirung. An ihm haben schon von Alters her, doch in steigendem Maaſse mit der Entwöhnung der *Samurai* von kriegerischem Leben, und am glänzendsten noch in unserem Jahrhundert, die japanischen Metallkünstler ihr Bestes geleistet. Alles, was sie erfunden an farbigen Metallgemischen, an Verbindungen solcher zu vielfarbigem Zierwerk, an eingelegter, tauschirter und ciselirter Arbeit, finden wir an diesen *Tsuba* vereinigt, daneben aber nicht minder staunenswerthe Leistungen aus einfachem Schmiedeeisen, welches bald zu zarten Reliefs medaillenartig geschnitten, bald zu vollrunden Gebilden mit Meissel und Bohrer ausgearbeitet ist. Mit dieser technischen Vielseitigkeit der *Tsuba* und der anderen Schwertzierrathen wird uns die nicht minder erstaunliche Vielseitigkeit der zu ihrer Verzierung benutzten Motive noch an anderer Stelle eingehend beschäftigen.

Der hölzerne Griff des Schwertes „*Tsuka*" ist in der Regel mit weiſskörniger Rochenhaut überzogen und an seiner Wurzel und Spitze mit zwei metallenen Zierstücken, den *Fuchi-Kashira* beschlagen. Die Zwinge, *Fuchi*, hat die Gestalt eines länglichen Ringes, dessen untere Oeffnung durch eine Platte geschlossen ist, in welcher ein Schlitz der Klingenzunge Durchlaſs gewährt. Das Kopfstück, *Kashira*, gleicht einem länglichen flachen Knopfe, an dessen Langseiten je ein längliches, mit besonderem Einsatzring gefüttertes Loch zum Durchziehen der Seidenbänder dient, mit denen das Heft umwickelt wird. Auf diese Umschnürung, *Tsuka-ita*, wird besondere Sorgfalt verwendet. Theilweis von ihren Bändern verdeckt, wird von ihr jederseits am Griffe ein kleiner metallener Zierrath, *Menuki*, festgehalten, dessen Zweck ist, das Heft grifffester zu machen, nicht aber die hölzerne Niete zu verdecken, welche stets frei bleiben muſs, damit die Klinge nöthigen-



Drei Kraniche. Stichblatt aus ciselirtem Eisen.

falls leicht aus der Montirung genommen werden kann. Mit der *Tsuba* wetteifern die *Fuchi-Kashira* und die *Menuki* in zierlicher Ausführung.

Auf die Ausschmükkung der aus dem Holz einer Magnolia, *Ho-no-ki*, gefertigten Scheide, *Saya*, wird weniger Gewicht gelegt. Ihre schwarze, dunkelgrüne oder braune Lackirung wird durch kleine, wenig auffallende Streumuster, oder durch Flammung, Aederung, Marmorirung des Lackes belebt, darf aber nach den Regeln des guten Geschmackes sich nicht prahlerisch dem Metallbeschlag vordrängen. Ein metallenes Ortband, *Kojiri*, dem Beschlag des Griffes gemäfs verziert, schützt bisweilen das stumpfe Ende der Scheide. Etwas oberhalb ihrer Mitte ist ein metallener Haken, *Obidome* oder *Saguri*, befestigt, welcher das Durchgleiten des Schwertes durch den Gürtel verhindert und eine weiter nach oben an der Scheide angebrachte Oese dient zum Einknoten einer starken Seidenschnur, *Sage-wo*, mit lose herabhängenden Enden, welche losgebunden zum Aufbinden der Aermel vor dem Gefechte dient.

Reicher als dieser Beschlag des *Katana* und des *Waki-zashi* war der Scheidenbeschlag des an einem Gurt nach Art unserer Reitersäbel getragenen *Tatchi*. Die beiden beweglichen Ringe, durch welche die am Gurte befestigten Riemen gezogen wurden, safsen an metallenen festen Ringen, deren Verzierungen denen des Ortbandes entsprachen. Im Allgemeinen scheint dem Beschlag des *Tatchi*, trotzdem es einen höheren Rang bezeichnete, nicht jene Gunst zu Theil geworden zu sein, welche die Beschläge



Jäger, mit der Flinte auf einen Hirsch anlegend. Abgewickelt dargestellte Verzierungen des Beschlages eines Schwertgriffes. Der Hirsch für den Knauf, der Jäger für die Zwinge. Nach Isai.

der anderen Schwerter zu einer unerschöpflichen Fundgrube für das Studium japanischer Metalltechnik und japanischer Zierkunst erhoben hat. Ein kaiserliches *Tatchi*, welches der *Mikado* eigenhändig einem deutschen Arzte verehrt hatte, fiel durch den aus Gold gearbeiteten Beschlag der Aventurin-Lack-Scheide und das massivgoldene Stichblatt auf, entbehrte aber aller intimen Vorzüge, welche die japanischen Schwerter den europäischen Kunstfreunden so bewunderns- und begehrenswerth machen.



Oberer Theil zweier gelackten Schwertscheiden. Die eine, mit der Rinne für das Schwertmesser, bemalt mit Ran-Blumen und Mäandern; die andere mit der Oese zum Durchziehen der Seidenschnur (vgl. das Bild a. S. 16), bemalt mit Hirschgeweihen und Ahornblättern.

Oben an der Scheide mancher *Katana* und der meisten *Waki-zashi* findet sich eine schmale Rinne für das lange schmale Schwertmesser „*Kodsuka*" oder „*Kogatana*", dem auf der anderen Seite oft eine gleiche Rinne für die Schwertnadel „*Kogai*" entspricht. Um diese Beistücke des Schwertes benutzen zu können, ohne dieses selbst aus der Scheide zu ziehen, hat das Stichblatt solcher Schwerter neben dem dreieckigen Loch für die Klinge noch ein oder zwei längliche Löcher. Die langspitzigen *Kodsuka* mochten wie unsere Taschenmesser, im Streite auch als Wurfmesser gebraucht werden; über den eigentlichen Zweck des *Kogai* aber, eines stumpfen, spiefsförmigen, nach oben flachen und in einen löffelförmigen Haken endigenden kleinen Geräthes, fehlt es an einer genügenden Erklärung. Die Einen behaupten, das *Kogai* diente in alten Zeiten dazu, die Köpfe erschlagener Feinde am Gürtel zu befestigen, ohne dafs sie erklärten, wie solches damit ausführbar. Andere wollen ihm den ebenso unwahrscheinlichen Zweck zuweisen, dafs es dem Sieger als Erkennungszeichen von ihm erschlagener Feinde auf dem Schlachtfelde diente. Andere, dafs es gebraucht wurde, den Haarzopf wieder in Ordnung zu bringen oder gar, dafs es Frauen als zeitweiliger Haarschmuck diente, um sie als der Gunst seines Besitzers ausschliefslich unterthan zu kennzeichnen. Die beste, mir von kundigen Japanern gegebene Erklärung ist noch, man wisse selbst nicht wozu das *Kogai* diente — der Zweck, für den es erfunden, sei geschwunden, das Geräth aber führe man in conservativem Geiste an den Schwertern weiter. Bisweilen erscheint das *Kogai* durch einen Längsschnitt in



Aus Eisen ciselirte Lanzenspitze mit der Darstellung Moso's, welcher im Winter Bambussprossen sucht (aus den 24 Beispielen kindlicher Liebe).

zwei Hälften getheilt, welche den Efsstäben, *Hashi*, gleichen, mit denen der Japaner seine Speisen anstatt mit der Gabel aus der Schüssel nimmt. Mit den schon erwähnten Zierstücken von Griff und Scheide gehören auch Schwertmesser und Schwertnadel zu den lehrreichsten und bei den abendländischen Sammlern geschätztesten Kleinwerken der japanischen Metallkünstler.

Nicht das Kurzschwert des Schwerterpaares, sondern ein eigenes kurzes gerades Schwertchen, *Kusugobu* genannt, diente beim Vollzug des *Seppuku* oder *Hara-wo-kiri*, der feierlichen Selbstentleibung durch Aufschlitzen des Bauches. Vom Brauch des Schlachtfeldes, wo Besiegte sich das Leben nahmen, um nicht in die Gewalt der Feinde zu fallen, wurde das *Seppuku* zu einer, von der Regierung anerkannten Einrichtung erhoben, zu welcher ein Mann von Ehre seine letzte Zuflucht nahm, wenn er sich eine Handlung hatte zu Schulden kommen lassen, die nur der Tod sühnen konnte. Unter den Shogunen der Tokugawa-Dynastie (1603—1868), konnte das *Seppuku* als eine die Ehre des Verurtheilten nicht antastende Todesart durch richterlichen Spruch auferlegt werden. Zugleich kam die Sitte auf, dem Verurtheilten die Qualen dieser Todesart zu ersparen, indem in demselben Augenblicke, wo er sich nach dem von einem Dritten ihm auf einem weifsen Tischchen überreichten *Kusugobu* vorüberbeugte, oder sich die Klinge in den Leib stiefs, ein vertrauter Freund mit dem Langschwert ihm den Kopf herunterschlug. Die Vorbereitung, wie diesem letzten Freundesdienst kalten Blutes zu genügen oder wie, ohne Furcht zu verrathen, würdevoll die Todeswaffe gegen sich selbst zu wenden, gehörte zu der standesgemäfsen Erziehung der Söhne des Schwertadels. Was Europäer, welche in den ersten Jahren nach der Erschliefsung Japans bisweilen gezwungene Zeugen solcher Vorgänge waren, davon berichten, liest sich wie eine Kunde aus der antiken Welt.

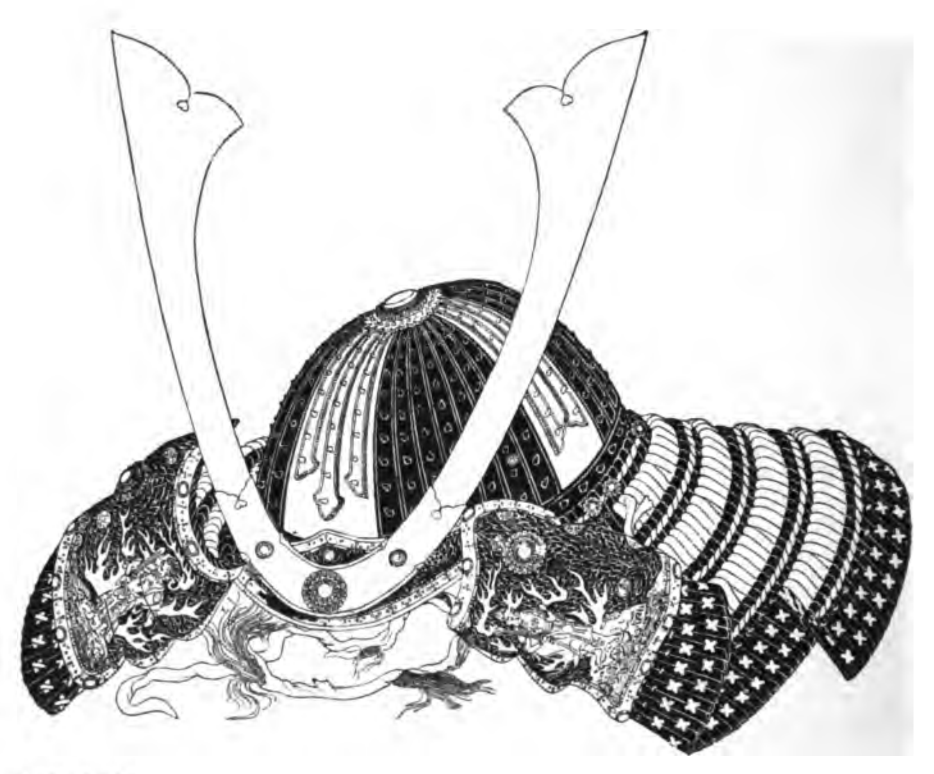
Wie ein „Memento mori" lag im Hause des auf seine Familienehre bedachten adeligen Mannes das *Kusugobu* auf dem Schwertergestell im *Tokonoma*. Seine Anwendung eröffnet und schliefst jenen volksthümlichsten der japanischen Romane von den getreuen *Rônin*. Takumi-no-Kami, der Lehensherr der Siebenundvierzig, hat sich

vermessen, gegen den im Range über ihm stehenden Kotsuke-no-Suke, der ihn schnöde behandelte, den Burgfrieden zu brechen und mufs seine That mit dem *Seppuku* büfsen. Seine Lehensleute verschwören sich zur Rache, dringen am letzten Tage, wo die ihnen gestellte Frist abläuft, in das Schlofs des Feindes, tödten ihn, als er den ehrenvollen Selbstmord ablehnt, vollziehen das Sühnopfer vor dem Grabe ihres Herren und dann insgesammt an sich selber das *Seppuku*.

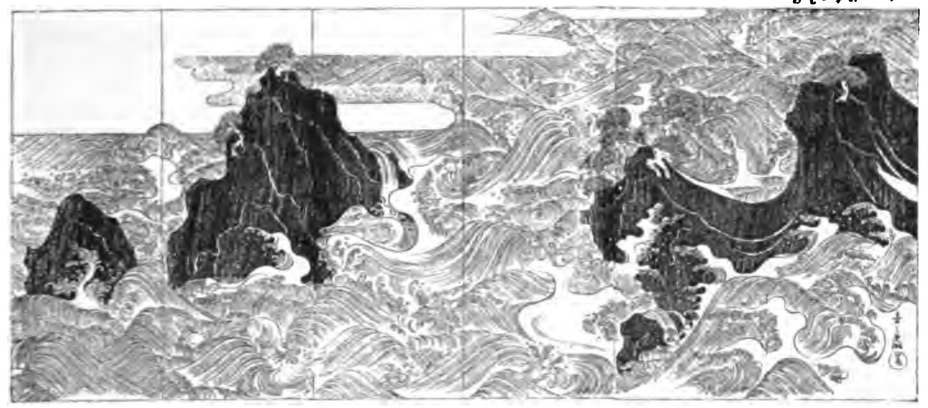
Von der grofsen Zahl unterschiedlicher Schwerter sind noch die ihnen ähnlich geformten Dolche, *Metegashi*, zu erwähnen, die man rechts im Gürtel trug, um, wenn irgend ein Zufall das Ziehen der Schwerter zur Linken hinderte, eine Waffe zur Hand zu haben. Dann die noch kleineren *Aiguchi*, Dolche ohne Stichblatt, deren Scheidenöffnung mit einer Zwinge beschlagen war, welche genau an die Zwinge des Griffes schlofs, so dafs beider Verzierungen ein zusammenhängendes Bild ergaben. Unter den zahlreichen Arten der *Tatchi* fallen grofse, stark gekrümmte, zweihändige Kriegsschwerter auf, welchen den zu ihrer Führung Berechtigten von einem Schwertträger nachgetragen wurden. Anführer im Kriege sind daran kenntlich, dafs sie im Kriege über der Scheide ihres *Kedatchi* noch einen Ueberzug aus Bären- oder Tigerfell tragen.



Eisernes, mehrfarbig eingelegtes Stichblatt mit der Darstellung eines Schlachtfeldes. Arbeit des Tai-kiûan Katsumi aus dem Jahre 1870. (Beschreibung im Abschnitt über die Stichblätter.)



Helm des Minamoto Yoshi-iye, mit dem Beinamen Hachiman-Taro, Besiegers der Emishi, ca. 1100 n. Chr., bewahrt im Tempelschatz von Itsukushima. (S. S. 138). Auf den umgebogenen Wangenstücken Leder mit der schablonirten Darstellung des flammenumzüngelten Gottes Fudo. Aus dem 1842 erschienenen Werke „Itsukushima dzu-ye."



Sechstheiliger Setzschirm, bemalt von Kôrin. Felsen, Kiefern und Wellen in den natürlichen Farben; die Wolken golden mit silberner Einfassung. Aus den von Ho-itsu unter dem Titel: „Korin Shinsen hiaku-dzu" herausgegebenen Werken des Meisters.

Die technischen Künste im Allgemeinen.

Den Japanern ist, wie den Griechen, jene weite Kluft unbekannt geblieben, welche bei den abendländischen Völkern unserer Zeit zwischen den sogenannten hohen und freien Künsten und den als Kunstindustrie oder Kunstgewerbe, als Kleinkünste, als decorative oder als technische Künste bezeichneten Formen stofflichen Gestaltens gähnt. Von den einfacheren Werken, in welchen sich die menschliche Kunstthätigkeit in ihren Anfängen bethätigt, von den der Bekleidung, der Bewaffnung, dem Schmucke, den mannichfachen Bedürfnissen der Wohnung und des Haushaltes dienenden Erzeugnissen der Weber, der Töpfer, der Holz- und Metallarbeiter führt ohne sichtliche Abgrenzung der Weg aufwärts zu den höheren Gebieten der Kunst, wo die Werke der Sculptur und Malerei sich bald der Baukunst dienend und schmückend unterordnen, bald ein von den Rücksichten auf Nützlichkeit, Zweck und gegebene Räume losgelöstes, selbständiges Dasein behaupten.

Den Erzeugnissen der Kunst und des Handwerkes in Japan, gleichviel welchem technischen Verfahren sie ihre Entstehung verdanken, sind gewisse auszeichnende Eigenschaften eigen, deren zusammenfassende Würdigung uns auf die Betrachtung der Leistungen in den einzelnen Fächern vorbereiten möge.

Wiederholt schon haben wir der Sauberkeit und Genauigkeit der technischen Ausführung gedacht, welche alle Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes auszeichnen, unvergleichliche Vorzüge,

welche dem geringsten Erzeugnifs des Böttchers, Korbflechters und Töpfers für den Hausrath des kleinen Mannes nicht minder eigen, wie der schlichten Zimmermannsarbeit an den im alterthümlichsten Stile erbauten Kami-Tempeln und den farbenprangenden Schnitzwerken und Erzzierrathen an den Prachtbauten der Buddhisten. Dank diesen, dem Japaner im Blute liegenden Vorzügen seiner Handarbeit ist ihm jene Trennung von Gebrauchs- und Ziergeräth fern geblieben, welche eines der bedenklichsten Krankheitssymptome des heutigen abendländischen Kunsthandwerkes ist. Auch da, wo Zweck und Mittel keine schmückende Zuthat gestatten, verleiht die Gediegenheit der Ausführung neben vollkommenster Zweckangemessenheit jedem Gefäfs oder Geräth bescheidene Reize, welche wir Europäer den für die Alltagsarbeiten im Haushalt dienenden Gegenständen kaum jemals zu geben beflissen sind, um dafür auf der anderen Seite desto mehr in völlig zwecklosem Putzwerk zu vergeuden. Der Japaner beginnt damit, das Nothwendige gut zu machen und hat seine helle Freude daran, wenn sein Hausrath nicht nur den nüchternen Zweck genau erfüllt, sondern zugleich seinem Auge gefällig begegnet. Anderseits haben Ziergegenstände, denen kein vernünftiger Zweck zu Grunde liegt, wie sie auf dem kunstgewerblichen Markt des Abendlandes vorherrschen, für sein einfaches Gefühl nur eine sehr beschränkte Daseinsberechtigung. Der Eimer, in welchem die Hausfrau das Wasser vom Brunnen holt, der geflochtene Wandkorb, in welchem ein frischer Blüthenzweig auch die Hütte des Aermsten freundlich schmückt, der aus Kupfer gehämmerte Kessel zum Sieden des Theewassers, der Besen zum Fegen der sauber geflochtenen Binsenmatten erscheinen im Vergleich mit den entsprechenden Gegenständen unseres Haushaltes an und für sich auch dem Auge des Europäers nahezu „salonfähig" — so wenig haben uns die technischen Errungenschaften unseres Jahrhunderts bisher auf demjenigen Gebiete verwöhnt, auf dem man von ihnen ein, alles Vorausgegangene überflügelndes Schaffen hätte erwarten dürfen. Während bei uns die Unterscheidung des Kunstgewerbes als eine besondere Stufe gewerblicher Arbeit, so wenig sie in der Sache selbst begründet sein mag, den einmal herrschenden Zuständen entspricht, trifft sie für Japan nicht zu, wo der geringste Arbeiter nichts schafft, ohne seiner Hände Werk, selbst in der gröfsten Beschränkung, mit dem Vorzug relativer Vollkommenheit, mindestens in technischer Hinsicht, auszustatten.

Stehen die Japaner, was die technische Durchführung ihrer kunstgewerblichen Erzeugnisse betrifft, unbestritten auf einer von keinem anderen Volke unserer Zeit übertroffenen Höhe, so haben sie einen weiteren Vorzug mit noch anderen Völkern des Morgenlandes gemein.

Bei uns zehrt die Schauseite der Dinge, wie ja leider auf manchen anderen Gebieten am Mark des Lebens, so auch an der Gesundheit des kunstgewerblichen Schaffens. Auf diese Schauseite wird alles verschwendet, was von sorgsamer Arbeit, von echtem oder falschem Glanz und von Anleihen bei der Kunst irgend aufzuwenden ist; die Kehrseite mufs sich dafür mit um so ärmlicherem Auskommen begnügen, — und nicht selten möchte man sich bei mancher blendenden Neuheit unseres Kunsthandwerkes jener stählernen Scheeren erinnern, welche, fein geschliffen und auf reich in Farben verzierte Kartons genäht, eine Zeit lang ein begehrter Tauschartikel für nordafrikanische Stämme waren, die es in ihrer Herzenseinfalt nicht anfocht, dafs die Scheeren auf der nicht sichtbaren Kehrseite noch die rohe Gufshaut trugen, wenn sie nicht gar, was auch vorgekommen sein soll, der Bequemlichkeit halber gleich in einem Stücke gegossen waren. Behandelt der Japaner die Kehr- und Innen-Seiten in richtigem Tact auch nicht immer den Schauseiten gleichwerthig, so wird er sie doch niemals vernachlässigen, denn er fühlt sich bei der Arbeit nicht nur als Lohnsclave der Menge, von deren Geld er leben will, sondern er schafft zugleich mit voller Liebe zur Sache, sich selbst zum Genügen, — wenigstens schuf er so, bevor die Verbindung mit Europa und Amerika sein Vaterland in die Strudel des Welthandels fortrifs.

In scheinbarem Widerspruch mit den angedeuteten Vorzügen der japanischen Gewerbserzeugnisse steht das nicht seltene Vorkommen solcher Arbeiten, welche dem oberflächlichen Blicke den Eindruck einer gewissen Rohheit und unentwickelter, eine niedere Stufe des technischen Vermögens bekundender Technik machen. Geht man den Ursachen dieser auffallenden Erscheinung auf den Grund, so wird man alsbald bemerken, dafs es sich hier weder um ein Nichtkönnen, noch um eine Verrohung der Arbeit handelt, sondern dafs der Japaner als leidenschaftlicher Verehrer der kunstgewerblichen Alterthümer seines Volkes Eigenschaften, die er an ihnen wahrnimmt, an gewissen Gegenständen, wenn nicht des täglichen, so doch jeweiligen festlichen Gebrauches wiederzufinden liebt. Belege hierfür aus der Töpferkunst finden wir in den bei den feierlichen Theegesellschaften, *Chanoyu*, benutzten Trinkschalen, welche Formen und Farben alterthümlicher Gefäfse aus der Zeit, wo diese Zusammenkünfte gebildeter Männer zuerst in Aufnahme kamen, beibehielten, obwohl der entwickelteren Technik weit reichere Ziermittel zur Verfügung standen, als den Töpfern jener entlegenen, von der Drehscheibe noch keinen Gebrauch machenden Zeit. Demselben Geiste war die Sitte entsprungen, gewisse Arten der Chanoyu in Räumen abzuhalten, deren Wände aus unbehauenen Stämmen gezimmert waren.

Eine diesen archäologischen Neigungen innerlich verwandte idyllische Stimmung des Japaners trägt gleichfalls dazu bei, bisweilen Gegenständen niederen Zweckes und entsprechend plumperer Arbeit eine ihnen im Grunde nicht zukommende Stellung im Hausrathe anzuweisen. So mag der Korbflechter die grobe Arbeit einer Fischreuse nachahmen, um einen Korb herzustellen, welcher inmitten eines eleganten Hausrathes, mit Wasserpflanzen gefüllt, an einem Pfosten hangend dem Bewohner einen Ausblick in idyllisches Landleben eröffnet, und dem so gewonnenen Vorbilde mag wieder der Erzgiefser oder der Thonbildner nachgehen.

Noch ein dritter Grund trägt hin und wieder zu der gleichen Wirkung bei: die Freude des Japaners an Gegensatzwirkungen. Das Stichblatt eines Schwertes mag von Weitem gesehen den Eindruck einer roh geschmiedeten, noch die unausgeglichenen Spuren des Hammers zeigenden Platte machen — wir blicken schärfer hin und werden überrascht durch Einlagen farbiger Metallgemische, welche uns auf der groben Platte eine Gebirgslandschaft vorzaubern von dem im Thale rasch strömenden Flusse aufwärts zu kühn gesprengten Brücken, cyklopischen Schlofsmauern, Glockenstühlen und Tempeldächern in Wäldern, Pagoden über alten Fichtenhainen, bis hinauf zu schneebedeckten Bergspitzen.



Die Bucht von Sagami mit der Insel Enoshima und dem Fuji-Berge. Tuschskizze aus dem „Keisai So-gwa" des Kei-sai. (M. vgl. S. 1.)

Als eine vierte Ursache derselben Erscheinung wäre auch anzuführen, dafs der Japaner den künstlerischen Werth der Skizze zu schätzen weifs. Seiner leicht beweglichen Einbildungskraft behagt es zu Zeiten, sich von dem glücklichen Einfall eines Künstlers anregen zu lassen, auch wenn dieser Einfall nur halbwege deutlich, gleichsam symbolisch ihm vor Augen tritt. Es entzückt ihn, dafs des Künstlers Geist so unmittelbar zu seinem Geiste spricht, und in der Freude darüber vergifst er gern, dafs die Kunst auch den äufseren Sinn selbst befriedigen soll. So kommt er nicht nur dazu, die Skizze als

eine Vor- und Zwischenstufe künstlerischen Schaffens nach ihrem wahren Werthe zu bewundern, sondern die skizzenhafte Gestaltung wird an und für sich oft zum höchsten Ziel des Strebens, wie dies in der Tuschmalerei ganz auffallend hervortritt.

Eine weitere, vielen Gebieten japanischer Handarbeit gemeinsame Eigenthümlichkeit tritt in ihrer vollkommen freien, weder durch Herkommen noch durch zünftigen Zwang eingeengten Verwendung der von der Natur dargebotenen Stoffe und in ihrer ebenso freien Anwendung der verschiedensten Techniken an ein und demselben Gegenstande zu Tage. Wenn es ihm dienlich erscheint zum schönsten Ausdruck seines künstlerischen Vorwurfes, verbindet der Japaner ohne Bedenken Stoffe, welche europäische Gewöhnung nicht oder doch nicht so frei miteinander zu verbinden pflegt.

Dafs der Metallarbeiter, um auf der schmiedeeisernen Platte eines Stichblattes den beliebten *Nanten*-Strauch darzustellen, goldene Zweige und Blätter einlegt, befremdet uns nicht, aber diese Zweige läfst er rothe Beeren tragen, indem er in das Eisen geschnittene Löcher mit Perlen der Edelkoralle ausfüllt. Ein andermal gräbt er ein versenktes Relief des lustigen Froschträgers *Gama-Sennin* in ein Stichblatt aus silbergrauer Bronze, die Pfirsich aber, welche der sonderbare Heilige uns entgegenhält, ist aus rother Koralle geschnitzt. Oder er setzt auf der eisernen Platte das Bild einer Fangheuschrecke, eines seiner Sinnbilder kriegerischen Muthes, aus farbigen Metallen zusammen und fügt, um die grünlich glimmernden, glotzigen Augen recht ausdrucksvoll zu machen, Stückchen geschliffenen Malachites ein. Oder er giebt das bunte Farbenspiel herbstlicher Kürbisblätter wieder, indem er Stücke bunter Perlenmutter in die aus Bronze oder Gold ciselirten Blattflächen einlegt.



Pilze in einer Strohhülle zu Markt gebracht. Entwurf zu einem Menuki, Ausführung in Eisen (Stroh) und Gold (Pilze).

Der Lackarbeiter weifs durch Verbindung seiner Malereien oder zarten goldenen Lackreliefs mit den mannichfachsten Stoffen die reizvollsten Wirkungen zu erzielen. In die spiegelnd schwarze Lackfläche einer Dose, deren Wandung aus verschieden getönten und getigerten Bambusabschnitten zusammengesetzt erscheint, legt er zwei fliegende Sperlinge, welche auf das zierlichste aus Hornplatten geschnitzt, denen durch Bemalung auf der Ober- und der Unterfläche, ähnlich wie bei unseren Miniaturen auf Elfenbein, die zartesten Naturtöne aufgehaucht sind. Oder er malt auf das glänzende Schwarz eines *Inro* in zartem, dunkelgoldfarbenem Relief ein Rosengebüsch, das er mit kleinen, aus



Inro, gelacktes Holz mit Einlagen. Eichhörnchen aus Holz, Weinblätter theils goldgelacktes Holz, theils grünes Elfenbein, Trauben Perlmutter, Wasser Silber.

metallischem Golde ciselirten Vögeln belebt. Oder er zeigt uns inmitten blühender Kirschbäume aus gelacktem Goldrelief den Helden Yoshi-iye auf seinem Rappen aus farbigen Metallen zusammengesetzt. Oder er malt auf ein *Inro* in den feinen Goldtönen seiner Lackpalette ein brandendes, von der rothen Morgensonne bestrahltes Meer, an dessen Ufer ein goldener Pfirsichbaum weifse perlmutterne Blüthen mit Kelchen aus grünem Elfenbein und halb- und vollreife Früchte aus gelblicher, röthlich angehauchter Muschel und rother Blutkoralle trägt.

So auch der Schnitzer der *Netzke*, welcher hölzernen Püppchen elfenbeinerne Gesichter und Hände, an einem aus Ebenholz geschnitzten Chrysanthemum-Zweiglein silberne Scheibenblüthen in den Kranz der schwarzen Randblüthen einfügt, auf ein aus Holz geschnitztes Lotosblatt einen aus Metall getriebenen Frosch befestigt, der zum Knauel geballten hölzernen Maus schwarze Glasäuglein einsetzt oder ein holzgeschnitztes, einen alten Fichtenstamm nachahmendes Gefäfs mit kleinen goldenen und silbernen Ameisen belebt. So nicht minder der Erzgiefser, welcher den Taschenkrebs, der an einem als zerfetzte Reuse gebildeten Blumenbehälter emporkriecht, in seinen natürlichen rothen Farben bemalt und einem lebensgrofsen Bildnifs durch eingesetzte Porzellanaugen wunderbar lebensvollen Blick verleiht. So der Thonbildner, welcher farbig glasirte Reliefs mit Lackmalereien und Schnitzwerk verbindet. Auf keinem Gebiete aber tritt diese Freiheit in der Verwendung der Mittel auffallender hervor als in denjenigen Gewerben, welche die zu Kleidungsstücken, zu *Fukusa*'s, zu Setzschirmen bestimmten gewebten Zeuge schmücken. Die Künste des Färbers, des Malers und des Stickers arbeiten hier auf künstlerisch freie, dem Abendlande unbekannte Weise Hand in Hand.

Mit dieser Ungebundenheit in der Handhabung der gewöhnlichen Naturstoffe verbindet sich eine erstaunliche Findigkeit in der Ausnutzung neuer. In beiden Richtungen kann unser Kunsthandwerk viel von den Japanern lernen und umsomehr sollte es hierauf bedacht sein,

als, wie die angeführten Beispiele zeigen, die von mifsbräuchlichem Zunftzwang ebensosehr wie von mifsverstandener Auslegung der Regeln vom Stil nicht angekränkelten Japaner ihre stofflichen Freiheiten wesentlich für farbige Wirkungen in der plastischen Kunst, also auf einem Gebiete ausnutzen, welches auch dem Abendlande wieder aufzudämmern beginnt.

Die den Japanern eigenartige Mischung der Stoffe und ihrer Bearbeitungsweisen wird sich Jedem fühlbar machen, welcher versucht, japanische Erzeugnisse in eines der „Systeme" unserer kunstgewerblichen Museen einzuordnen. Bald genug wird er merken, dafs es mit dem System nicht geht und man Japanisches den Japanern lassen mufs, d. h. dafs technische Gruppen nicht ohne den Dingen Gewalt anzuthun durchzuführen sind, sondern eine den Lebensverhältnissen des Ursprungs-Landes angeschmiegte, mehr kulturgeschichtliche Anordnung allein das Richtige trifft. So begegnet uns schon in diesem Zusammenhang in der technischen Gesammterscheinung des japanischen Kunsthandwerkes letzteres als gegen die verwandten Leistungen der meisten übrigen Culturvölker abgeschlossen, als die Schöpfung eines ganz eigenartigen Volks-Einzelwesens.

Derselbe Eindruck wiederholt sich, wenn wir die einzelnen Bestandtheile des Bildes unter einander vergleichen. So klar auch die gemeinsamen Merkmale, welche alles Japanische als solches kennzeichnen, so tritt doch die persönliche Färbung, welche jeder Arbeiter mehr oder minder den Werken seiner Hände aufprägt, in den Erzeugnissen des japanischen Kunsthandwerkes augenfälliger und greifbarer zu Tage, als bei den Erzeugnissen irgend eines anderen der grofsen asiatischen Culturvölker, der Inder, der Perser und auch der den Japanern kunstverwandten Chinesen. Auch die kunstgewerblichen Erzeugnisse des Abendlandes in alter wie in neuer Zeit entbehren im grofsen Ganzen jenes Gepräges höchst persönlichen Strebens und Vermögens, welches Jeden, der sich eingehend mit Alt-Japan beschäftigt hat, entzückt und nicht zum mindestens eine der treibenden Ursachen für die Vorliebe feinsinniger Sammler gerade für japanische Erzeugnisse ist. Nirgend begegnen wir unter letzteren der massenhaft erzeugten Dutzend-Waare, wie sie bei uns in alter und neuer Zeit als eine nothwendige Folge entwickelter Volkswirthschaft und beziehungsreichen Welthandels erzeugt wird. Jeder einzelne Arbeiter scheint von dem Streben geleitet, Leistungen hervorzubringen, welche sich von denen seiner Vor- und Nebenmänner schon hinsichtlich ihrer Technik abheben, und es gelingt ihm, weil ihn nicht jene bei uns so gefährliche Sucht nach dem Prahlenden, nur äufserlich Neuen drängt, sondern er zugleich jedem Werke seiner Hand den Odem seines persönlichen

künstlerischen Gefühles einbläst. Wer nur einigermafsen in der mannigfaltigen Fülle japanischer Gewerbserzeugnisse sich zurechtgefunden hat, wird bald seine helle Freude haben an der vorschreitenden Bekanntschaft mit den Individualitäten. Den Weg zu dieser Erkenntnifs erleichtern ihm die Bezeichnungen vieler, ja der Mehrzahl der besseren Arbeiten mit den vollen Namen ihrer Erzeuger, denen oft noch Angaben über ihr Alter und ihre Herkunft und die Zeit der Anfertigung beigegeben sind. Schon in diesen Bezeichnungen spricht sich ein stark entwickeltes persönliches Gefühl eindringlich aus.

Bevor wir uns der Schilderung der technischen Künste im Einzelnen zuwenden, möge ein rascher Ueberblick uns die Lücken vergegenwärtigen, welche das technische Erbgut des Japaners im Vergleich zu demjenigen des Europäers aufweist.

Auch ohne die umständlichen mechanischen Hülfsmittel, über welche unsere Weber verfügen, haben die japanischen Weber den höchsten Ansprüchen verfeinerten Geschmackes und üppiger Prachtliebe zu genügen vermocht; nur das in Europa so wichtige Gebiet der Näh- und Klöppelspitzen und ihrer gewirkten Nachahmungen ist ihnen verschlossen geblieben. In der Stickerkunst wetteifert die Nadel mit dem Pinsel des Malers in der Schaffung farbenschöner, freierfundener Gebilde, sie bleibt aber fern den gebundenen Zierformen, welche sich dem rechteckigen Fadennetz des Gewebes unterordnen und in unserer Zierkunst als „Kreuzstich-Muster" im weitesten Sinne des Wortes zu so grofsem Einflufs gelangt sind.



Flaches gelacktes Schminkdöschen (natürl. Gröfse). Motiv des umgeknoteten Tuches, daher zwei Muster: auf dem Tuche Ahornblätter in Wellen (Gold auf Gold); darunter goldene Mäander auf Schwarz.

Auf dem Gebiete des Lackirens und des Lackmalens behaupten die Japaner unbestritten den höchsten, je erreichten Rang. Auf dem des Emaillirens haben sie erst in neuester Zeit ihre Lehrmeister, die Chinesen, erreicht, bis dahin nur spärliche und seltene Anwendung von Gruben- und Zellenschmelz gemacht, das Maler-Email aber anscheinend gar nicht geübt. Die abendländischen Malertechniken, insbesondere die Aquarell- und Oelmalerei, sind ihnen erst durch die Berührung mit den Europäern bekannt geworden, haben aber auch jetzt noch die bescheidenen Ver-

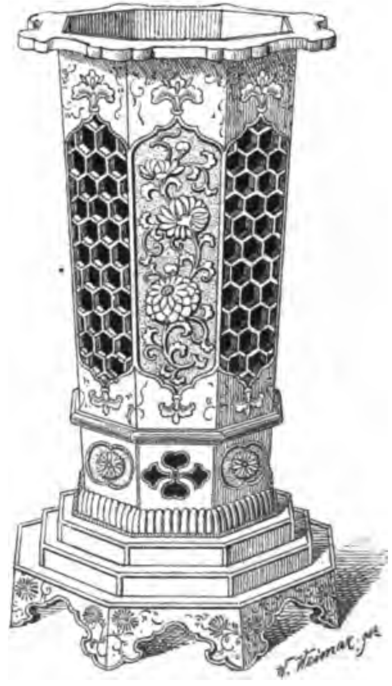
fahren, deren sich die grofsen Künstler Japans ausschliefslich bedienten, nicht zu verdrängen vermocht. Dafs die Glasmalerei ihnen unbekannt bleiben mufste, folgt schon daraus, dafs die Herstellung des Glases selbst ihnen bis in unsere Tage fremd geblieben. Von den vervielfältigenden Zeichenkünsten haben sie den Holzschnitt seit Jahrhunderten gepflegt und im selben Jahrhundert, da er in Europa nach langem Schlafe eben wieder zu erwachen begann, für die Herstellung meisterlicher Farbendrucke ausgebildet. Obwohl durch die Holländer mit den Künsten des Grabstichels und der Radirnadel bekannt geworden, haben sie diese doch nur ausnahmsweise und ohne grofse Erfolge geübt.

In der Herstellung geprefster und gelackter Leder haben sie den Portugiesen und Holländern nachgeeifert, ohne deren Leistungen zu erreichen. In geschnittenem und gepunztem Leder scheinen sie sich nicht versucht zu haben, das Bedrucken des Leders mit Schablonen, ähnlich wie bei den Geweben, gehört aber schon zu den ältesten ihrer Künste, von denen sich geschichtliche Zeugnisse erhalten haben.

Für die Gefäfsbildnerei kommt das Glas nicht in Betracht, wohl aber der Thon in den mannichfachsten, oft mit europäischen Bezeichnungen sich nicht deckenden Arten und Mischungen, unter denen Steinzeuge, Porzellane und gewisse Arten feiner Fayence in den Vordergrund treten, die eigentliche Fayence aber, wie sie uns in den Majoliken Italiens und den Delfter Töpferarbeiten begegnet, ganz zu fehlen scheint.

In der plastischen Kunst treten der Marmor und der Stein überhaupt ganz in den Hintergrund. Metall und Holz dienen für die grofsen Bildwerke, daneben Elfenbein und mannigfache andere Schnitzstoffe für die kleineren Arbeiten.

In den Metallarbeiten herrschen der Erzgufs als formgebende, das Incrustiren und das Ciseliren als zierende Techniken vor. Das Treiben metallener Bleche mit dem Hammer findet für eiserne Plattenrüstungen und kupferne oder silberne Gefäfse Anwendung, tritt aber durchweg gegen die Bearbeitung des massiven Metalles mit Meifseln, mit bohrenden und



Gegossenes und ciselirtes silbernes Gefäfs zum Bewahren der beim Räucherspiel benutzten kleinen Geräthe. (Natürliche Gröfse.)

schneidenden Werkzeug enzurück. Leisteten die Schwertfeger Höchstes in den geschweifsten und geschmiedeten Klingen, so fanden Können und Geschmack doch nicht den Weg zu geschmiedetem Gitterwerk und Thürbeschlag, wie solche der Stolz abendländischer Schmiedemeister vom Mittelalter bis sum Ausgang des vorigen Jahrhunderts waren.

Wie die Incrustation die vorherrschende Ziertechnik der Metallarbeiter, so beeinflufst sie auch die Arbeiten der Holz- und Elfenbeinschnitzer und der Lackarbeiter, ja sie ist, insbesondere in ihrer Abart als incrustirtes Relief, eine ebenso charakteristische Erscheinung in der ganzen plastischen Kunst Japans, wie es auf dem Gebiete seiner Flächendecoration das Princip des Cloisonnirens, d. h. des Abgrenzens zellenartiger Farbenflächen, welches in der alten Technik des Färbens noch wirkungsvoller auftritt, als in der jüngeren des Emaillirens.

Im Mittelpunkt des Kunstlebens des japanischen Volkes steht von jeher die Malerkunst. Jeder japanische Künstler, der Sticker, der Lackarbeiter, der Erzgiefser, der Eisen-Ciseleur ist zuerst und vor Allem ein Maler. So sehr dies zutrifft, darf es doch nicht zu der Folgerung verleiten, die technischen Künstler seien immer oder auch nur in der Regel die eigenen Erfinder der von ihnen mit so vollendetem Verständnifs ausgeführten Entwürfe gewesen. Im Gegentheil, Regel ist, dass sie nach der Vorzeichnung oder der Skizze eines Anderen, des künstlerischen Erfinders arbeiten; sie selbst beanspruchen nur, den Entwurf in feinstem Verständnifs seines künstlerischen Inhaltes mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sein mögen, technisch zu verkörpern. Diese zwiefache Bedeutung der Malerkunst, ihre tonangebende Stellung zu den gesammten Kunstgewerben einerseits, die feinfühlige Gefolgschaft anderseits, welche die Handwerker ihr leisten, rechtfertigt es, uns mit ihrem Entwickelungsgange und der Art ihres Schaffens bekannt zu machen, bevor wir in den Bannkreis der technischen Künste im engeren Sinne des heutigen Sprachgebrauches eintreten.



Entwurf des Isai für ein mit Clematis-Ranken verziertes Stichblatt.



Karpfen, gegen den Strom schwimmend, Gemälde des Malers Setto, in hölzernem, metallbeschlagenem Rahmen; bewahrt im Tempel von Itsukushima (nach dem Werke Itsukushima yema kagami).

Die Malerei.

„Das Ideal des japanischen Malers entfernt sich in so vieler Hinsicht von demjenigen des europäischen Malers, dafs unmöglich ein und derselbe kritische Maafsstab an Kunstwerke gelegt werden kann, welche die ästhetischen Instincte der beiden Racen zum Ausdruck bringen. Die japanische Malerei ist einer heute erloschenen Kunst, derjenigen Alt-Chinas entsprungen und hat bis in unsere Zeit nahezu alle Merkmale unberührt bewahrt, welche ihre Vorläuferin von der auf wissenschaftlicherer Grundlage aufgebauten Kunst des modernen Europas unterschieden. In ihrer jetzigen Gestalt mufs sie aus sich selber heraus beurtheilt werden, unter gerechter Würdigung ihrer Verdienste und unbefangener Duldung solcher ihrer Unzulänglichkeiten, welche auf mangelhafter Unterweisung beruhen. Wir müssen eingedenk sein, dafs der japanische Maler, obwohl seit Jahrhunderten gefesselt durch Ueberlieferungen, welche die Bedeutung kalligraphischer Geschicklichkeit in der Ausübung seiner Kunst übertrieben und das Studium des Helldunkels, der Perspective und der Anatomie ausschlossen, es trotzdem dahin gebracht hat, uns einen Schatz von Schönheit und anmuthenden Gedanken zu entschleiern, welche selbst den strengsten Kritiker verleiten können, ihm alle Fehler seines Systems zu verzeihen, ohne dafs darum die glühenden Verehrer, welche diese Fehler als nachahmungswürdige Vorbilder anführen, Recht zu haben brauchen. Das Studium

seiner besten Werke mag im Einzelnen Mängel ergeben, welche ein in europäischen Schulen ausgebildeter Kunstbeflissener leicht bemerken und verbessern könnte, dem wahren Künstler aber werden sie etwas bieten, was aufserhalb des Bereiches akademischer Philosophie liegt — ein Etwas, das der wissenschaftlichen Analyse spottet und Zeugnifs giebt, dafs der unvollkommene Mechanismus von der bewegenden Kraft des Genius geleitet worden ist. Obgleich er einen Theil der auserlesensten Formen der Natur sich hat entgehen lassen und bisweilen wohlbedachter Abweichungen von der Wahrheit sich schuldig macht, hat er mit wundersam zusammenfassendem Griff den Geist und die Bedeutung seines Vorwurfes als Ganzes erfafst; und wenn es Vieles gibt, was er von seinen europäischen Berufsgenossen lernen kann, so hat er ganz gewifs seine Befähigung erwiesen, ihnen als Gegenleistung einige denkwürdige Lehren zu ertheilen."

Mit diesen treffenden Worten eröffnet William Anderson in seinem soeben vollendeten, gleich schönen wie gründlichen Werke „The pictorial arts of Japan" seine Charakteristik der japanischen Malerei. Er hält damit die gesunde Mitte zwischen Denjenigen, welche die Malerwerke Japans gar nicht als Erzeugnisse einer Kunst in vollem Sinne des Wortes anerkennen und Denjenigen, welche sich durch die grofsen Reize dieser Kunst zu einer blinden Verhimmelung ihrer Leistungen haben hinreifsen lassen.

Die Mittel, uns in Europa aus eigener Anschauung einen Ueberblick über die Geschichte der japanischen Malerkunst und ein Urtheil über ihre Entwickelung und Bedeutung zu schöpfen, verdanken wir zweien Männern. Der Eine, William Anderson, ein Engländer, legte, während er als Professor der medicinischen Universität in Tokio lebte, eine Sammlung von nahezu 2000 *Kakemono*, *Makimono* und *Oribon* an, welche dann in den Besitz des British Museum überging; der Andere, ein deutscher Gelehrter, Dr. H. Gierke, vereinigte in gleichem Geiste eine ähnliche Sammlung, welche nach der Anderson'schen die reichhaltigste ihrer Art in aufserjapanischen Landen und von der königl. preufsischen Regierung angekauft, aber leider noch nicht zur Aufstellung gelangt ist, anscheinend, weil es zweifelhaft ist, ob sie als ein Annex der Kunstmuseen oder des Museums für Völkerkunde der Oeffentlichkeit übergeben werden soll. Anderson wie Gierke haben den Werth ihrer Sammlungen durch Veröffentlichungen und sorgfältige Katalogisirung wesentlich erhöht. Während der deutsche Forscher seinem Vorhaben, eine Geschichte der japanischen Malerei zu veröffentlichen, durch frühen Tod entrissen worden, hat Anderson den bedeutenden, in seiner ehemaligen Sammlung aufgespeicherten Anschauungsstoff aufser in dem genannten Werke noch in einem abseiten des British

Museum ausgegebenen Katalog bearbeiten können, der neben dem erwähnten gröfseren, reich illustrirten Werke auf lange Zeit für Alle, welche sich mit dem Geschichtlichen der japanischen Kunst vertraut machen wollen, der sicherste Rathgeber sein wird.

Das Verdienst aber, den Abendländern die Augen geöffnet zu haben über den ästhetischen und nicht nur ethnographischen Werth der japanischen Malereien darf der Franzose Louis Gonse, der Herausgeber der „Gazette des beaux arts", voll und ganz für sich in Anspruch nehmen. Herr Wakai, der Ordner der japanischen Abtheilung der Weltausstellung d. J. 1878 und ein gründlicher Kenner der Kunstgeschichte seines Vaterlandes hat Herrn Gonse dabei zur Seite gestanden und ihm nicht nur geschichtlichen Stoff geliefert, sondern sogar durch leihweise Beschaffung seltener Kunstwerke aus seinem japanischen Vaterlande Gelegenheit zu eingehenderer Bekanntschaft mit den Werken grofser Maler gegeben. Gestützt auf diese Autorität glaubte Gonse, wenigstens über die Grundzüge der japanischen Kunstgeschichte in's Klare gekommen zu sein und in der Vorrede zu seinem prachtvoll ausgestatteten, i. J. 1883 ausgegebenen Werke „L'art japonais" aussprechen zu dürfen: „je considère comme acquises les grandes lignes de l'histoire de l'art japonais telles que je les ai présentées dans cet ouvrage. L'avenir y rectifiera, y ajoutera certes bien des détails; je ne crois pas qu'il en modifie les conclusions essentielles."

Die Berechtigung zu dieser Erklärung wird Herrn Gonse nun freilich von anderen japanischen Kennern bestritten und in dem als einer der ersten Kenner japanischer Malerkunst gerühmten japanisirten Amerikaner F. E. Fenollosa ist ihm und Herrn Wakai ein schneidiger Gegner erstanden, welcher in einer zu Yokohama veröffentlichten „Review of the chapter on painting in l'art japonais by L. Gonse" den von Gonse errichteten Bau über den Haufen zu werfen versucht.

Mufs ein unparteiischer Zuschauer dieses Streites auch einerseits zugestehen, dafs Gonse in seiner übersprudelnden Begeisterung etwas zu voreilig den ihm zu Gebote stehenden Anschauungsstoff als einen erschöpfenden beurtheilte, und damit denselben Fehler nicht vermied, in den ein Amerikaner verfallen würde, welcher die Denkmäler europäischer Maler in amerikanischen Museen ausreichend hielte, um eine Geschichte ihrer Kunst zu schreiben; dafs er zu einseitig sich auf Wakai's Mittheilungen und dessen Aufschlüsse über ältere japanische Quellenwerke stützte, welche durch die neuere Kunstforschung ebenso überholt sind, wie Vasari's Leben italienischer Maler durch die archivalischen Entdeckungen unserer Tage, so giebt Fenollosa's Kritik doch anderseits zu ernsten Bedenken Anlafs. Dafs Fenollosa in allen thatsächlichen Mittheilungen seiner glänzend geschriebenen Erwiderung die gröfsere

Quellenkunde in Anspruch nehmen darf, kann zugegeben werden. Gegenüber seiner kunsthistorischen Kritik drängen sich aber dem vorurtheilsfreien Leser zwei ernstliche Bedenken auf. Einmal — und das tritt besonders in seiner geradezu verächtlichen Beurtheilung Hokusai's und seiner Schule zu Tage — schreibt Fenollosa Kunstgeschichte, wie sie etwa ein Cornelianer stricter Observanz Angesichts der realistischen Neuerer unserer Tage schreiben würde, und dann scheint er nicht unbeeinflufst zu sein von einer politischen Strömung, welche die glanzvolle, wenn auch nicht zum Erhabensten aufgestiegene Kunstentwickelung während der Herrschaft der Tokugawa-Shogune verdunkeln und rückblickend über den Jahrhunderte langen Winterschlaf der kaiserlichen Macht hinweg jene Zeiten wieder erwecken möchte, wo der Abkömmling der Sonnen-Göttin die alleinige Sonne war, in deren wärmendem Glanze alle Künste sich entfalteten. Fenollosa fühlt der japanischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber ganz wie ein vornehmer Japaner am alten Kaiserhof zu Kioto gefühlt haben würde, und da können Zusammenstöfse mit Männern nicht ausbleiben, welche sich, wie Gonse, eine freiere, durch die zünftigen Anschauungen der japanischen Kenner nicht gefesselte Auffassung bewahrt haben.

Das unvergängliche Verdienst von Gonse, in begeisterten Worten nachgewiesen zu haben, dafs die japanische Malerkunst nicht nur barbarische Kuriositäten erzeuge, nicht nur im Skizziren oder in decorativem und conventionellem Schaffen beruhe, sondern Kunst sei schlechthin, in des Wortes erhabenster Bedeutung — dieses Verdienst wird ihm immer bleiben und ihm von Fenollosa auch nicht bestritten.

Bevor wir jedoch versuchen, an der Hand dieser Gewährsmänner dem Entwickelungsgange der japanischen Malerkunst zu folgen, bedarf es eines Blickes auf die Erscheinungsformen ihrer Erzeugnisse als Gegenstände des Schmuckes der Wohnräume und der Tempel, sowie auf die von unseren Malverfahren wesentlich abweichende Technik der japanischen Maler.

Die typische Form des japanischen Gemäldes ist das Rollbild „*Kakemono*“. Die papierne oder seidene Bildfläche hat die Gestalt eines überhöhten, oft sehr schlanken Rechteckes und wird von einer Einfassung umrahmt, welche bei neueren Bildern aus kleingemustertem, gedrucktem oder gemaltem Buntpapier, bei werthvolleren alten aus oft kostbaren Seidengeweben besteht, deren Farben zu denjenigen des Gemäldes stimmen müssen und bei den buddhistischen



Liebhaber, ein Kakemono betrachtend.

Malereien oft von grofser Pracht sind. Diese Einfassung ist verschieden gegliedert. Bei der am häufigsten vorkommenden Anordnung besteht sie aus drei verschieden gemusterten Seidenstoffen. Zunächst wird die Bildfläche ringsum von einer „*Chiuberi*“ genannten Einfassung umrahmt, innerhalb welcher sich über und unter der Bildfläche noch ein schmaler „*Ichi-monji*“ genannter Saum eines anders gefärbten und gemusterten Gewebes hinzieht. Als Bindeglieder zwischen dem *Chiuberi* und dem oberen wie dem unteren Rollstabe des Bildes dienen zwei, aus einem wieder anders gemusterten Gewebe bestehende, „*Idai*“ genannte Flächen. Von dem oberen Stabe aus hängen zwei schmale gewebte Bänder zum oberen Saum des *Chiuberi* lose herab oder sind auf dem oberen *Idai* festgeklebt. Diese Bänder dienen keinem sichtbaren Zwecke und werden verschieden gedeutet. Wahrscheinlich ist, dafs sie ursprünglich den Zweck hatten, mit Hülfe zweier anderen, hinter dem Bilde in seiner ganzen Länge lose herabhangenden Bänder das aufgerollte Bild zusammenbinden zu können, ohne es von der Wand zu nehmen. Als später diese Art des Aufbindens der Rollen abkam, verschwanden die rückwärtigen Bänder und nur die vorderen blieben als rudimentäre Ueberbleibsel des ehemaligen Brauches, welcher nur noch in ihrem Namen *Fu-tai* oder *Kaze obi*, d. h. Windbänder zum Aufbinden der Bildrolle, wenn der Wind durch die Halle bläst, fortlebt.

Für das Gröfsenverhältnifs der Flächen der *Chiuberi*, *Ichimonji* und *Idai* zu einander und zur Bildfläche bestehen je nach den verschiedenen Arten der Einrahmung bestimmte Regeln. Das Verhältnifs der Breite zur Höhe des Kakemono ist gewöhnlich wie eins zu drei. Regel ist auch, dafs das *Chiuberi* über der Bildfläche breiter sei als unter derselben; dafs die *Idai* von weniger reichen Stoffen als *Chiuberi* und *Ichimonji*; dafs die *Fu-tai*, falls sie lose hängen, von gleichem Stoffe wie das letztgenannte Gewebe, wenn sie festgeklebt sind, aber dem *Chiuberi*-Gewebe gleichen. Unten ist das Rollbild mit einem runden Holzstabe, dem „*Jiku*“, beschwert, dessen Gewicht, wenn es nicht ausreicht, die Bildfläche zu strecken, durch seidene Quasten vermehrt wird, die, mit „*Fuchin*“ genannten Zierrathen von Metall, Porzellan oder Kristall beschwert, über die vorstehenden Enden des Stabes gehängt werden. Das Aufhängen des *Kakemono* an der Wand geschieht mittelst einer in beweglichen Ringen an dem oberen Stabe „*Hiyonoku*“ befestigten Schnur.

Für die Wohnung kommt in alter Zeit wohl ausschliefslich diese Form des Gemäldes in Betracht. Seinen Platz erhielt es auf der festen Rückwand des *Tokonoma*, wo es, da diese stets in rechtem Winkel zu einer Fensterwand stand, sich in guter Beleuchtung darbot. In der

Regel wurde jeweilig nur ein Rollbild im Tokonoma aufgehängt. Bisweilen deren zwei, zu einander in Beziehung stehende; wie beispielsweise jene beiden, von Gonse abgebildeten Kakemono von der Hand des Zeïshin in der Sammlung S. Bing, auf deren einem ein Adler gesträubten Gefieders auf einem Felsenvorsprung sitzt und auf sein Gegenbild schaut, das sich in dem Gischt des auf dem anderen herabstürzenden Wasserfalles geisterhaft widerspiegelt. Seltener deren drei, aber auch immer nur dann, wenn sie inhaltlich mit einander verknüpft sind, z. B. drei der Glücksgötter darstellen.

Auch die Mehrzahl der alten Tempelbilder hat die Form des *Kakemono* gehabt. Daneben kommt, häufiger in den Tempeln, selten nur, und wie es scheint, erst in neuerer Zeit, in den Wohnungen eine der bei uns üblichen Form des Gemäldes ähnliche Fassung in festem Rahmen vor. Diese Rahmen, *Gaku*, werden in ganz flacher Profilirung aus dunkelgelacktem oder naturfarbenem, schön gemasertem Holze gearbeitet und durch ciselirten Metallbeschlag an den Gehrungen und bei gröfseren Breiten auch inmitten der Rahmenhölzer gefestigt. Auch kommen einfache Rahmen aus an den vier Ecken gekreuzten Bambusstäben vor.



Votivbild des Shôrin von der Kano-Schule, in einem Rahmen aus Bambusstäben. Bewahrt im Tempel von Itsukushima.

In den Wohnungen erhielten die „*Gaku*", die jedoch meist nur kalligraphische Sprüche, keine Gemälde darboten, ihren Platz über den Thüren oder vor den *Ramma*. In den Tempeln sind sie die übliche Form der ex voto Bilder.

Gemälde, welche nicht zur Schau aufgehängt werden sollten, erhielten zumeist die Form des „*Makimono*", eines friesartig sich von einem kurzen Holzstabe abwickelnden, bis zu 40 und mehr Fufs langen Rollbildes. Gewöhnlich bestehen diese *Makimono* aus Papier, seltener aus auf Papier geklebtem Seidenstoff. Ihre Rückseiten sind bisweilen

mit Wolken aus Goldpulver, zerstofsenen Perlmutterschalen oder leichten Streumustern geziert. An ihrem rechten Ende, wo das Bild anfängt, sind sie auf der Innenseite mit einem Stücke Gold- oder Buntpapiers, auf der Aufsenseite mit einem Stücke gemusterten Seidenzeuges beklebt, welches dem aufgerollten Bilde als Schutz und einer den Inhalt der Rolle angebenden Etikette als Unterlage dient. Die Enden des dicken Rollstabes, an welchem das linke, gleichfalls mit einem Stücke Gold- oder Buntpapiers abschliefsende Ende des Bildes befestigt ist, sind oft aus Elfenbein, Koralle, Bergkristall oder anderen edlen Stoffen und mit Schnitzereien verziert. An dem dünnen Stabe, welcher am rechten Ende als Handhabe beim Abrollen dient, pflegt an beweglichem Ringe eine seidene Schnur zum Zusammenbinden der geschlossenen Rolle zu dienen.

Als dritte Form, in welcher uns die Werke der japanischen Maler begegnen, sind die *Biyō-bu*, bewegliche, oft paarweis zusammengehörige Faltschirmwände, zu beachten. Sie bestehen aus zwei, drei oder sechs sehr leichten, durch Metallbeschlag gefestigten, faltbaren, etwa fünf Fufs hohen, zwei Fufs breiten Holzrahmen, welche auf beiden Seiten mit starkem Papier überklebt sind. Innerhalb des Holzrahmens zieht sich eine schmale Einfassung von farbigem Seidenstoff oder Goldbrocat um die Bildfläche. Bald erhält jede Füllung ein Gemälde für sich, bald ziehen sich ausgedehnte Landschaften panoramenartig über alle Flächen einer Seite der Schirmwand hin. Bald ist nur die eine Seite bemalt und die andere mit gemustertem Buntpapier überklebt oder ganz vergoldet, oder die Rückseite wird der Vorderseite ähnlich bemalt oder wenigstens mit einigen flüchtigen Tusch-Skizzen von Kiefern, Bambusen oder Mume-Sträuchern bedacht. Manche der gröfsten Künstler haben einige ihrer besten Werke in solchen *Biyō-bu* geschaffen.

Auch die andere, bei der Wohnungsausstattung ebenfalls schon beschriebene Form des Setzschirmes „*Tsuitate*“, welche einem auf zwei feste Füfse gesetzten *Gaku* verglichen werden kann, dient zur Aufnahme von Gemälden auf Papier, Seide oder Holz. Sie sollen zuerst aus China eingeführt sein, wo wir sie schon auf altchinesischen Bildern hinter den Sitzen der Fürsten und hohen Würdenträger dargestellt finden.

Die Bemalung der Schiebewände in reicher ausgestatteten Wohnräumen, u. A. im kaiserlichen Palast zu Kioto, hat ebenfalls von jeher die Maler beschäftigt. In reicher farbiger Ausstattung mit verschwenderisch angewandtem Gold spielen diese *Karakami*-Malereien eine wichtige Rolle in der Kunst des 16. Jahrhunderts.

Eine weitere Form, in welcher wir japanische Malereien finden, ist die des bekannten Klappbuches, „*Oribon*“ genannt, zum Unterschiede von dem gehefteten Bilderbuche „*Shomotsu*“.

Malereien auf Mörtelgrund kommen, obwohl sie den Chinesen, den Lehrmeistern der Japaner, wohlbekannt sind, nur ganz ausnahmsweise bei einigen Tempeln vor; u. A. sind im *Horiuji*-Kloster zu Nara buddhistische Malereien von hohem kunsthistorischen Werth, welche dem siebenten Jahrhundert zugeschrieben werden und die Mitwirkung koreanischer Künstler verrathen, unmittelbar auf die abgeputzte Fläche gemalt. Bisweilen wurde, wo es die Ausschmückung eines holzgetäfelten Plafonds in Tempeln oder hölzerner Fülltafeln in Wänden mit sich brachte, auch auf Holz gemalt.

Unter den vielen, aus dem Baste des Papier-Maulbeerbaumes und anderer Pflanzen gewonnenen Papiersorten geben die Maler der chinesischen Schule und der ihr verwandten *Kano*- und *Sesshiu*-Schulen einer *To-shi* genannten chinesischen Sorte von bräunlich angehauchter Farbe und ziemlich rauher Oberfläche den Vorzug. In Japan wird aus dem Baste der Broussonetia papyrifera „*Kozo*“, das „*Kokushi*“ oder „*Mino-gami*“ genannte Papier schon seit dem 9. Jahrhundert, und ebenso lange schon aus dem Baste der Wickstroemia canescens „*Gampi*“, das „*Gampishi*“ genannte Papier bereitet. Die feineren durchscheinenden Arten dieser beiden vortrefflichen Papiersorten dienen für Pinselzeichnungen, welche auf den Holzstock übertragen werden sollen, die dickeren Arten für die mannichfachen Zwecke des Malers. Aber nur für skizzenhafte Tuschmalereien werden diese, das Wasser sehr leicht aufsaugenden Papiersorten ohne weitere Zubereitung benutzt; für ausgeführtere Malereien in Gold und Farben müssen sie erst durch Tränken mit *Dō-sa*, einer dünnen wässerigen Lösung von zwei Theilen Leim und einem Theil Alaun hergerichtet werden.

Die Vorzüge, welche das nach Art unserer Büttenpapiere hergestellte japanische Papier vor dem abendländischen Papier durch seine unübertroffene Festigkeit und Zähigkeit, seine Weichheit und Schmiegsamkeit, seine matt seidenartig glänzende oder dem feinsten Pergament vergleichbare Oberfläche voraus hat, haben in neuester Zeit die Aufmerksamkeit unserer Künstler seiner Verwendung für Zwecke des Kunstdruckes zugelenkt. Ph. Burty, einer der feinsten Kenner unter den Pariser Japan-Sammlern, hat in einer Studie, welche die Kunstdrucker über jene Vorzüge des japanischen Papieres aufklären soll, daran erinnert, dafs schon Rembrandt und andere holländische Maler-Radirer ihre Kupferplatten mit Vorliebe auf japanischem Papier abdruckten, das ihnen durch den Handel ihrer Landsleute mit Japan gelegentlich zuging, und Burty wie Anderson geben in gleichem Sinne ihrer Freude darüber Ausdruck, dafs in jüngster Zeit sowohl die Einrichtung besonderer Agenturen unseren Kunstdruckern den Bezug japanischer Papiersorten auf regelmäfsigem Handelswege erleichtert hat,



wie dafs die kaiserlich japanischen Papierfabriken den europäischen Markt mit Formaten versorgen, wie sie den bei unserem Buchdruck üblichen entsprechen. In Paris erscheint heute kein auf geschmackvolle Ausstattung Anspruch erhebendes Werk, ohne dafs dem „Amateur“ Abzüge auf japanischem Papier geboten würden.

In älterer Zeit wurde die für Malereien benutzte Seide, *E-ginu*, ausschliefslich aus China bezogen, seit dem 17. Jahrhundert aber wird sie auch in Kioto gewebt, wozu der berühmte Maler Tanyu aus der Kano-Schule die Anregung gegeben haben soll. Diese Maler-Seide ist ein sehr feiner gaze-artig gewebter Stoff, welcher sorgfältig mit *Do-sa* geleimt wird, indem man das Gewebe über einen Holzrahmen streckt, die Kanten durch übergeklebte Papierstreifen befestigt, das Leimwasser auf die Rückseite pinselt und während mehrerer Tage härten läfst. Nach Bedarf wird dasselbe Verfahren noch ein- oder zweimal wiederholt und die Seide dann bemalt wie sie ist oder zuvor auf Papier geklebt.

Der Herstellung guter Pinsel wird unübertreffliche Sorgfalt gewidmet. Pferde-, Hirsch-, Hasen-, Katzen-, Marder- und anderes Haar wird in runde Halter aus Bambusrohr oder in flache breite Halter aus weichem Holz gefafst. Die verschiedenen Malerschulen, deren künstlerische Bedeutung wir im weiteren Verlaufe dieses Abschnittes kennen lernen werden, bedienen sich eigener Pinsel, von denen Audsley die den heutigen Vertretern der Tosa-, der Kano- und der Kōrin-Schule eigenen Sätze abbildet. Der Satz der Tosa-riu besteht aus vierzehn rundgefafsten Pinseln, deren gröfster nicht viel über Zolllänge bei Bleistiftdicke hat. Auffallend sind kleinere, das Wesen der Schule schon verkündende, feine und ganz spitze Pinsel, alle aus starkem, elastischem Haar, der kleinste schwarzhaarige so fein, dafs man mit ihm dem nackten Auge fast unsichtbare Striche ziehen kann. Audsley fügt hinzu, er habe sich durch Versuche überzeugt, dafs kein besserer Satz von Pinseln zu denken sei für das Malen nach Art unserer mittelalterlichen Miniaturisten.

Die dreiundzwanzig Pinsel des Satzes der Kano-riu sind durchschnittlich von gröfserer Fülle des Haares, die spitzen Pinsel weniger fein und nur in geringer Zahl; dafür fallen die in Holz gefafsten breiten flachen Pinsel, fünf von verschiedener Gröfse, als die Werkzeuge auf, mit deren Hülfe die Kano-Maler jene erstaunlichen Schwarz- und Weifs-Bravourstücke auf das Papier schmettern, welche ihre Stellung in der Malerkunst allerdings bei Weitem nicht erschöpfen, aber doch kennzeichnen.

Der dritte Satz, der Kōrin-riu, weist unter seinen einundzwanzig Pinseln die kleinsten, am kürzesten behaarten und auch die üppigsten

und gröfsten aller rundgefafsten Pinsel auf. Die breiten flachen Pinsel der Kano-riu fehlen gänzlich.

Einige Künstler bedienen sich zum Andeuten eines vorläufigen Umrisses des *Yaki-fude* oder gebrannten Pinsels, d. h. eines langgefafsten Stückes Kohle von Holz des Kiri-Baumes; andere aber halten dieses Hülfsmittel unter ihrer Würde.

Goldene Flächen werden durch Aufkleben von Blattgold, oft in mehreren Lagen, gedeckt. Zum Ueberpulvern des Goldstaubes gebraucht man Bambusröhrchen, deren eines Ende mit feiner Seiden-Gaze überspannt ist, durch deren Maschen, wenn man an das Rohr klopft, das unfühlbare Gold durchstäubt. Die Stellen, auf denen es haften soll, werden eben vorher mit einer ganz dünnen Leimlösung befeuchtet.

Als Farben werden ausschliefslich Wasserfarben benutzt, die, wenn sie nicht schon einen Zusatz von Leim enthalten, mit einer Lösung feiner Hausenblase angerieben werden. Unter ihnen behauptet die schwarze chinesische Tusche „*Karasumi*“ den ersten Rang, denn nirgend hat, nach China's Vorgang, die Schwarz-Weifsmalerei sich zu so hohem Ansehen aufgeschwungen, wie in Japan. Seitdem dort gemalt wird, ist die chinesische Tusche in allen Sorten, von denen die feinsten sehr hoch bezahlt werden, ein wichtiger Einfuhrartikel gewesen. Die nach dem chinesischen Maler Muh-ki genannte und mit seinem Namen bezeichnete Tusche wurde besonders geschätzt. Alte chinesische Tuschstücke stehen in so hohem Ansehen, dafs sogar Bücher mit Abbildungen solcher, zum Theil schon für den Gebrauch abgeriebenen Stücke veröffentlicht worden sind, u. A. im 10. Bande eines 1856 unter dem Titel *Bun-bo tsu-roku* erschienenen Werkes mit Zeichnungen und Autographen berühmter Männer. (Vgl. S. 97.) Die Maler ziehen die chinesische Tusche im Allgemeinen der einheimischen vor, obwohl auch in Japan selbst Tusche von ausgezeichneter Güte, vorzugsweise in Nara und Kioto, hergestellt wird. An Stelle der schwarzen Tusche wird bisweilen eine mit Zinnober roth gefärbte Tusche für besondere Darstellungen, z. B. des Teufelvertreibers Shoki, angewandt.

Ein ausführliches Verzeichnifs derjenigen Farbstoffe, welche die japanischen Maler brauchten, bevor europäische Malfarben sich eindrängten, ist von Anderson auf Grund der Untersuchungen des Professor Divers, Leiters der kaiserlichen Ingenieurschule in Tokio veröffentlicht worden.

Wie japanische Maler mit jenen Hülfsmitteln in unseren Tagen arbeiten, ist uns von Dresser sehr hübsch geschildert worden. Er erzählt, wie sich die Gäste, denen Herr Somo in Yokohama zeigen wollte, wie japanische Maler von Ruf heute schaffen, in einem nach der Väter Weise eingerichteten geräumigen Zimmer versammeln. Die Künstler

knien nach altem Brauch auf dem mattenbedeckten Boden. Inmitten des Zimmers ist ein Stück rothen Filzes ausgebreitet, auf welchem einige Lagen weichen, etwas schwammigen Papieres mit Beschwerern belegt sind. Das Werkzeug jedes Künstlers besteht in einem, in ein leichtes Bambusrohr gefafsten schlanken Stücke Holzkohle; in flachen Pinseln aus Hirschhaar von 1³/₄ bis zu 3 Zoll Breite, bei einer freien Haarlänge von ³/₄ bis zu ⁷/₈ Zoll; runden etwa ¹/₂ Zoll dicken Pinseln aus weifsen Pflanzenfasern in Bambushaltern; einer mit Wasser gefüllten Schaale; schwarzer Tusche nebst Reibstein und einigen Farben.



Ein japanischer Maler der Kano-Schule in seinem Atelier. Aus einer i. J. 1862 ausgegebenen illustrirten kleinen Encyclopädie.

Der Künstler, welcher den Anfang machen soll, ein ältlicher Herr, verbeugt sich nach japanischer Sitte und nimmt vor dem Papiere Platz. Nachdem er ein oder zwei Minuten gedankenvoll auf das Papier geblickt hat, ergreift er den Kohlenhalter und berührt das Papier an vier oder fünf Punkten ganz leicht mit der Kohle, so dafs nur ein eben bemerkbarer Punkt entsteht. Dann malt er mit dem drei Zoll breiten, mit Tusche gefüllten Pinsel in einem beinahe augenblicklichen Klatsch eine grofse unregelmäfsige Masse grauschwarzer Farbe auf das Papier und deutet dicht neben dieser Masse mit einem kleineren Pinsel etwas an, was wie einige Federn aussieht, und nicht weit davon etwas wie das Ende eines Zweiges. Dann setzt er den Pinsel am oberen Rande des Papiers an und zieht einen Zweig herunter, der sich in das zuvor angegebene Ende ausläuft. Nun wird ein Auge hingesetzt, dann ein Schnabel, dann ein bischen Farbe — und in weniger als einer Viertelstunde ist ein neben einem Baumzweige pickender Hahn nebst Henne vollendet. In überraschender Weise ist die weifse Henne mehr angedeutet als gezeichnet; sie ist nämlich einfach aus dem Hahn — jener zuerst hingeworfenen grau-schwarzen Masse — ausgespart worden.

Der Maler, an den nun die Reihe kam, wieder ein alter Herr, war unschuldigen Humores voll und schien ein ebenso gewandter Künstler wie Spafsmacher zu sein. Auch er setzt mit der Kohle etliche Punkte auf das Papier, füllt einen Pinsel mit grüner Farbe und malt hier und dorthin einige Päonienblätter — jeder Pinselstrich ein Blättchen. Mit einem anderen Pinsel bildet er eine rothe Päonienblüthe, wobei er jedes Blumenblatt vor dem Auftrocknen der Farbe durch geschickte Anwendung von ein wenig Wasser abschattet. Nachdem er das Papier an seiner unteren Kante aufgerollt hat, was auch die anderen Maler thaten, wenn sie auf dem oberen Theil ihres Blattes malen wollten, malt er erst die Blumenblätter einer aufgeplatzten Knospe, dann mit dünner Tusche Blumen und Knospen einer Magnolia, stellt darauf röthliche Blumenblätter in Gruppen zusammen, welche Mandelblüthen gleichen, weiter Büschel rother Massen, welche schliefslich wie die aufbrechenden Blätter rother Blumenknospen aussehen. Nachdem so die Farbenmassen mit gebührlicher Rücksicht auf die Gesetze der Komposition sorgsam vertheilt sind, werden die Stengel gezogen und alle vereinzelten Theile mit staunenswerther Geschicklichkeit zusammengebracht. Dann werden die Kelche hinzugefügt, Einzelheiten, wie die Adern einiger Blätter, nachgebessert, und einzelne Flecken reiner Farbe, eine dunkle Stelle hier oder dort nachgetragen.

Dresser fügt hinzu, er zweifele, ob irgend ein europäischer Künstler in annähernd so kurzer Zeit eine so vortreffliche Skizze auf das Papier werfen könne; er selbst wenigstens, obwohl ein geschulter Zeichner, und als junger Mann ausschliefslich mit dem Studium des Pflanzen- und Blumenzeichnens beschäftigt gewesen, bekenne seine äufserste Unfähigkeit zu so raschem Schaffen einer Skizze, wie sie jetzt vor ihm lag.

Nachdem noch eine junge Dame, Blumenmalerin der Kaiserin, einen Beweis ihrer Befähigung im Blumenmalen gegeben hatte, trat ein junger Mann auf, welcher eine fliegende Ente ungefähr in derselben Manier, wie der erste Künstler seine Hühner, mit geradezu staunenswerther Geschicklichkeit auf das Papier zauberte. Er taucht einen der breitesten flachen Pinsel in Wasser, drückt ihn mit den Fingern wieder aus, und tunkt ihn in eine dünne Tuschlösung, indem er zugleich der härenen Schneide eine halbmondförmige Krümmung gibt. Nachdem er den ausgebauchten mittleren Theil dann rasch in dunkle Tusche gestippt hat, läfst er das Pinselhaar sich wieder gerade richten. Zuletzt sondert er von einer Seite der Schneide zwei oder drei Haare ab und stippt sie gleichfalls in dunkele Tusche, trägt dabei aber Sorge, dafs sie von dem übrigen Theil des Pinsels getrennt bleiben. Mit einem einzigen Pinselstrich entwirft er nunmehr den Leib

der Ente, dessen Schattirung sich einfach aus der Tränkung der Mitte des Pinsels mit dunklerer Tusche ergiebt, während die vom Pinsel abgesonderten Haare den Umrifs ziehen. Dann wird der Schnabel gezeichnet, dann die Füfse, dann die Schwanzfedern; ein Auge wird hinzugefügt, dann folgt der Hals, die Beine — noch einige ausführende Pinselstriche und die bewundernswerthe Skizze einer fliegenden Ente liegt vor uns.

Schliefslich kniet der ältliche Herr, welcher die Hühner gemalt hatte, nochmals vor dem Filz nieder und malt mit schwarzer Tusche etwas, was uns Allen wie ein Seestück vorkommt. Wie der letzterwähnte Künstler erzeugt auch er Schatten und Umrifs, indem er seinen breiten Pinsel mit verschieden starken Tuschlösungen tränkt. Nachdem das, was wir für Wellen hielten, vollendet war und wir erwarteten, er werde jetzt die Fische hineinmalen oder Schiffe, fügt er einfach etliche Punkte und dunkle Flecken hinzu und setzt seinen Namen darunter. Als wir die Zeichnung jetzt in der Nähe betrachten, sehen wir zu unserem gröfsten Erstaunen, dafs die Skizze einen Zug Ratten darstellt, von denen zwei oder drei getrennt nebenher laufen. Was wir für Wellen gehalten hatten, war einfach der Hintergrund, gegen den sich die gerundeten Rücken weifser Ratten abheben, die das unbemalte Papier hergiebt.

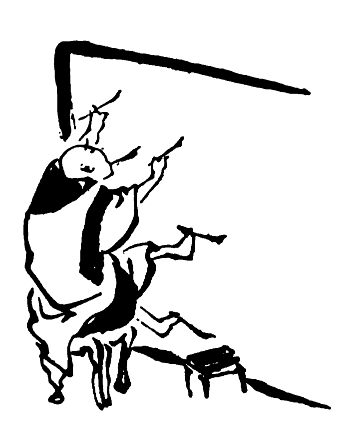
So anschaulich diese Schilderung, würde man doch irren, wenn man danach das künstlerische Schaffen der japanischen Maler im Allgemeinen beurtheilen wollte. Abgesehen davon, dafs es sich hiebei wesentlich nur um Vertreter einer bestimmten Richtung, der Kano-Schule, handelt, gaben diese Maler ersichtlich nur auswendig gelernte, im besten Falle improvisirte Skizzen zum Besten, deren Mache nur unter allen Vorbehalten als Maafsstab für andere, ernstere und höhere Schöpfungen des Pinsels jener Schule gelten kann.

Sehr zu beachten ist die Art, wie der Pinsel gehalten wird. Während wir malen, wie wir schreiben, mit aufgestützter Hand und gestreckten Fingern, hält der japanische gleich dem chinesischen Maler beim Malen wie beim Schreiben den Pinsel mit freier Hand zwischen Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger so, dafs die Spitze des Pinsels die Bildfläche senkrecht trifft. Der Arm bleibt ohne jede Unterstützung, so dafs Schulter und Ellbogengelenk die Bewegungen der Hand, welche den Pinsel weit von seiner Spitze gefafst hält, leiten können. Der leichte und elastische, dem kalligraphischen Schwung verwandte Pinselstrich des japanischen Malers wird wesentlich hierdurch bedingt und hieraus erklärt sich das hohe Ansehen, in welchem in früherer Zeit einfache einfarbige Umrissmalereien standen. Der Stil der „*Koppo*“ d. h. Gerüst oder Skelett genannten Anlage eines Werkes der Malerei

war recht eigentlich der Prüfstein für seine Werthschätzung; entsprach dieses Skelett dem anerkannt gültigen Ideal der Vollkommenheit, so kam die Treue der Natur-Nachahmung weniger in Betracht.

Wie ältere japanische Kunstkritiker über diesen Punkt dachten, zeigt uns Anderson an einem Ausspruche Shiūzan's in dem 1777 erschienenen „*Gwa-soku*". „Unter den Malereien", heifst es dort, „gibt es eine Art, die naturalistisch („*sha-sei*") genannt und bei welcher es für angemessen gehalten wird, dafs Blumen, Gräser, Fische, Insecten u. s. w. der Natur genau gleichen. Dies ist ein besonderer Stil und gewifs nicht zu verachten, aber da er nur dahin strebt, die Formen der Dinge zu zeigen, unter Nichtbeachtung der Regeln der Kunst, ist er doch nur ein Gemeinplatz und kann auf guten Geschmack keinen Anspruch erheben. In alter Zeit wurde in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrifsmalens und der Gesetze des Geschmackes hochgehalten ohne peinliche Nachahmung der Naturformen."

Wiederholt schon ist auf den inneren Zusammenhang der Schreibkunst und der Malkunst bei den Japanern aufmerksam gemacht worden. Gonse leitet hieraus mit Recht eigenthümliche Reize der japanischen Malereien ab. „De là" — sagt er — „viennent ces souplesses étonnantes du trait, ces écrasements, ces ténuités, ces brusques ondulations qui font le délice d'un œil japonais." In der That haben die Werke der älteren Malerschulen Japans einen auffallend kalligraphischen Grundzug. Damit hängt, wie Anderson nachweist, auch zusammen, dafs in Japan wie auch in China die Schönschreibekunst eine mindestens ebenso angesehene Stellung behauptet, wie die Zeichenkunst. Kosé no Kanaoka, der berühmte Altmeister der Maler, und Ono no Tōfu, der gepriesenste Schreibmeister Japans, werden gleich hoch geehrt. Wie im Griechischen das Wort γράφειν hat auch das japanische *kaku* die doppelte Bedeutung von Schreiben und Malen. Es gibt sogar eine Methode der Eintheilung der Malereien nach ihren graphischen Analogien, als *Shin*, *Sō* und *Giyō*, entsprechend dem abgemessen rechteckigen Charakter der alten chinesischen Schrift, der in geschwungenen Linien verlaufenden Schreibschrift und der Mittelform zwischen beiden.



Kobo-Daishi stellt mit Mund, Händen und Füfsen zugleich fünf verwischte Zeilen des älteren Schreibmeisters Ogishi wieder her. (Kindergeschichte).

Anderson theilt einen hierauf bezüglichen Auszug aus dem Werke „*Gwa-ko sen-ran*" mit, welcher alle Stile der Maler chinesischer Schule auf zehn hauptsächliche Manieren zurückführt. Die Reihe beginnt

mit dem *Suikaku-ten* genannten, dem *Shin*-Charakter der Schrift entsprechenden Stil, welcher an Umrissen von durchweg gleicher Stärke kenntlich ist. Manieren mit eigenartig eckigen Umrissen, welche durch stellenweises stärkeres Aufdrücken und Absetzen des Pinsels erzeugt werden, mit zitterig gezackten Umrissen, in Folge rasch wiederholten Aufdrückens der Pinselspitze, Manieren mit wogig geschwungenen und schwellenden Umrissen schliefsen sich an bis zur zehnten, „*Nanro ten*“ genannten, die der *So*-Schrift entsprechen soll und bei welcher nicht nur die Spitze des Pinsels, sondern stellenweise auch jeder andere seiner Theile das Papier berühren darf, wobei die eilig über die Fläche fegende, zu kühnen Druckstrichen schwellende flüchtige Cursivschrift vorschweben soll, ein Stil, in welchem u. a. der vielgenannte Tanyu gern arbeitete. Freilich treffen alle diese Analogien nur zu in der Darstellung der faltigen Gewänder, an Köpfen und Händen lassen sie sich eigentlich nicht nachweisen. Anderson fügt seiner Uebersetzung dieser merkwürdigen Erklärungen Copien der Abbildungen bei, auf welche der japanische Verfasser sich als auf typische Beispiele bezieht.

Von der übernatürlichen Kraft, welche man den Schriftzügen berühmter Schreibkünstler beilegte, zeugen viele Geschichtchen, die den des Schreibens beflissenen Kindern erzählt werden. Kobo-Daishi, einer der gröfsten Gelehrten des 8. Jahrhunderts, ein Kenner des Chinesischen und des Sanskrit, Hauptförderer des Buddhismus und Erfinder der japanischen Silbenschrift *Kata-kana*, spielt als kalligraphischer Zauberkünstler die Hauptrolle dabei. So schön wufste er heilige Sprüche in die Luft zu schreiben, dafs goldene Kronen über den Wortzeichen wuchsen und die bösen Geister entwichen. Auch die Dichter schöpfen bisweilen Vergleiche aus den Werken der Schönschreiber; so vergleicht Matsuki, ein bei dem Sturz des Shogunates und der Neugestaltung seines Vaterlandes erfolgreich thätig gewesener Gelehrter, in einem von de Rosny mitgetheilten Distichon den Flug der Wildgänse am Wolkenhimmel den mit flüssiger Tusche gezogenen Schriftzeichen.

Sogar der Humor hat sich der Verwandschaft des Schreibens mit dem Zeichnen bemächtigt. Kleine Bilderhefte, zumeist der *Ukiyo*-Schule entsprossen, geben mit viel Behagen und mehr oder minderem Witz Beispiele dafür. Ein im Jahre 1854 unter dem Titel „*Riaku-gwa tebiki-gusa*“ d. h. Lehrbuch einfacher Bilder, erschienenes Büchlein, dem die umstehende Zeichnung eines lesenden Mannes entnommen ist, führt eine Reihe komischer und ernster Figuren vor, deren Umrisse aus Schriftzeichen gebildet sind, welche freilich nicht immer in greifbarer Beziehung zum Gegenstande stehen. So kehrt in dem umstehendem Bilde das T-förmige Wortzeichen für „*Yama*“ Berg fünf- oder sechsmal wieder. Der Mann, welcher auf Seite 177 so fröhlich eifrig





seinen Spiegel polirt, ist zusammengesetzt aus den Silbenzeichen der *Katakana*-Schrift für *Ka*, *ga*, *mi* und *ya*, welche zusammengesetzt sich als *Kagami-ya* d. h. der Spiegelpolirer, lesen lassen. — Ein anderes Büchlein dieser Art unter dem verleitlichen Titel „*Gwado-hitori-keko*" d. h. „Wie die Malerkunst allein zu lernen", verspricht in seinem Vorwort, Anleitung zu geben, wie man aus dem Schreiben das Malen lernen könne. Das geschieht dann dadurch, dafs allerlei landesübliche Motive, Dharma, die Zauberflasche des Sennin Tsugeng mit dem Pferde, der Hahn auf der Trommel, der Traum der Muschel, ein Kirschblüthenzweig, ein Gespenst wohl oder übel in Silbenzeichen der *Katakana*-Schrift zerlegt werden, die zu Wörtern geordnet, einige kurze Worte oder ein kleines Scherzgedicht ergeben. Sogar Hokusai hat sich in solchen Spielereien versucht; das seinen Namen tragende Büchlein „*Hokusai gwa-te-hon*" enthält zwischen allerlei Pflanzenskizzen und Anleitungen zu geometrischer Anlage von Figuren kalligraphische Zergliederungen kleiner Studien.

Endlich lassen sich die verwandschaftlichen Beziehungen der Schreib- und der Zeichenkunst auch in den Unterrichtsmethoden beider Künste nachweisen. Japanische Vorlagenbücher für den Zeichenunterricht zeigen uns, wie aus den Naturformen der für die Zierkunst wichtigsten Pflanzen, des Bambus, der *Ran* (einer grasblätterigen Orchis), des Chrysanthemum, des *Mume*- und des Kirschbaumes eine Anzahl von Grundformen abgeleitet worden ist, welche wie Elemente von Schriftzügen aussehen und wie solche mit dem Pinsel eingeübt werden um dann zu zusammengesetzten Formen, zu Blättern, Knospen, Blumen, Zweigen vereinigt und wieder so mit dem Pinsel „nachgeschrieben" zu werden, wie unsere Schulkinder eingeübte Striche zu Buchstaben und diese zu Wörtern zusammensetzen. Mag Angesichts unserer deutschen Zeichenmethoden diese japanische als ein mechanisches Einüben verurtheilt werden, so verdanken ihr doch die Kunsthandwerker Japans ihre erstaunliche Handfertigkeit im Zeichnen, eine äufsere Geschicklichkeit der Mache, an welche die Erfolge unserer Methoden nicht entfernt hinanreichen. Auch auf den höheren Stufen künstlerischer Schulung bestand der Unterricht vorwiegend in einem Nachmalen, förmlichen Auswendiglernen anerkannter Meisterwerke des Lehrers

oder älterer Künstler. Das Studium nach der Natur als ein Weg zum Erlernen der Kunst ist erst eine Errungenschaft des 18. Jahrhunderts.

Hie und da haben sich auch aus holländischen Bilderwerken unklare Vorstellungen über die Zeichenmethoden des Abendlandes eingeschlichen, ohne es jedoch zu ernstlicher Geltung gebracht zu haben. Ein vor hundert Jahren in der Periode *Temmei* unter dem Titel „*Komo-zatsu waken-no-shi*“ erschienenes Werk sollte den Japanern die abendländische Kultur vermitteln, soweit es bei dem damals herrschenden System der Abschliefsung zulässig war. In einem seiner vielen Hefte zeigt es z. B. eine Electrisir-Maschine und ihre Wirkungen, einen Holländer in der Zeittracht, mit allen Einzeltheilen seines Costüms von der Zopf- und Haarbeutel-Perrücke bis zu den Schuhschnallen; in einem anderen Hefte ein Mikroskop und allerlei vergrössertes Ungeziefer. In einem dritten bietet der Herausgeber Morishima Shiuro Auszüge aus europäischen Zeichenbüchern, vorzugsweise aus des Gerard Lairesse i. J. 1712 zu Amsterdam erschienenem „Groot Schilderboeck waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen“, und aus desselben Künstlers i. J. 1746 ebendort herausgegebenen „Principes du dessin“. Da sind allerlei Proportions-Studien, welche Lairesse wieder Albrecht Dürer's vier Büchern von menschlicher Proportion entnommen hat, schematische Gliedermänner in der Art des Heinr. Lautensack, Köpfe mit Hülfskreisen und anderen Hülfslinien, Figuren in den verschiedensten Haltungen zur Veranschaulichung des Schwerpunktes, endlich die Werkzeuge des Kupferstechers, Punzen und Roulette, abgebildet. Alles das ist nun zunächst spurlos an den japanischen Künstlern vorübergegangen. Nur Hokusai und einige Zeichner seiner Schule haben sich dieses Anschauungsstoffes bemächtigt und ihn, aber dem Anscheine nach nur in humoristischem Sinne ausgebeutet. In dem Büchlein „*Hokusai gwa te-kon*“ bringt der Meister allerlei Versuche dieser Art; Zeichnungen von Vögeln entwickelt er aus der Eigestalt, hiezu offenbar angeregt


Kagamiya, ein Spiegelpolirer, zusammengesetzt aus den darüber dargestellten Silbenzeichen für ka, ga, mi, ya.

durch ähnliche, aber weniger lustige Versuche des Gerard Lairesse, dessen Anleitung zur Zeichenkunst Hokusai gekannt haben mufs. Weiter einen Fischer in rundem Hut und Regenmantel und einen anderen, mit dem Netze fischenden aus lauter Kreisen und Dreiecken. Kreislinien fügen sich zur aufgeblähten Kröte, zum dickbäuchigen Fuku-Fisch, zur Kürbisflasche Tsugen's; Libellen, Schmetterlingen, Heuschrecken werden mathematische Figuren zu Grunde gelegt. Ebenso in einem neuerdings wieder aufgelegten Buche desselben Meisters unter dem Titel „*Ria-ku gwa haya manabi*". Hier sehen wir den chinesischen Löwen mit seinen spiralischen Schwanzlocken aus lauter Kreisen, ebenso ein am Rebstock sitzendes Eichhörnchen, die Weinblätter aber aus Sechsecken construirt. Liegende Pferde und Büffel, eine Schildkröte mit felsenbewachsenem Rückenschild sind aus Kreislinien, Vier- und Sechsecken zusammengesetzt, Hahn und Henne aus Quadraten, watschelnde Gänse und in gleicher Weise ein vornehmer Tänzer in der Schlepphose aus lauter Rauten. Komische Masken der pausbäckigen Okame, eines rüsselmäuligen glotzäugigen Mannes und eines Teufels sind aus Kreisen construirt — eine unzweifelhafte Erinnerung aus des Gerard Lairesse im Jahre 1746 ausgegebenen „Principes du dessin" — nur mit dem Unterschiede, dafs Lairesse seine Hülfslinien ernst nimmt, Hokusai die seinigen kurzweilig auffafst. Sogar an den Wellenlinien bewegten Wassers ist der Nachweis versucht, dafs sie auf Kreisbogen sich zurückführen lassen. Alles das aber macht einen mehr ergötzlichen, als auf ernstliche Anwendung abzielenden Eindruck. Die japanischen Künstler mögen weidlich gelacht haben über diese vermeintlichen Eselsbrücken ihrer abendländischen Kollegen, es ihnen in der Praxis gleichzuthun lag ihnen sicherlich fern.



Gierke hebt hervor, der Umstand, dafs die japanischen Künstler stets auf dem Fufsboden hockend, über ihre Bildfläche gebeugt, arbeiten, sei mit ein Grund dafür gewesen, dafs man in Japan trotz aller malerischen Begabung nicht selbständig die Linear-Perspective fand. In jener Stellung, in welcher man stets nur senkrecht auf das Bild hinabsehe, werde die Perspective weniger vermifst und zumal bei den *Makimono*, die auch nach der Vollendung immer in gleicher Weise angeschaut würden, scheine Alles in Ordnung zu sein. Ueberhaupt habe jene Stellung insofern hemmend auf die Malerei gewirkt, als der Künstler sein entstehendes Werk nie anders als von demselben Punkt aus betrachten konnte. Für die spätere Zeit mag das zutreffen, weniger für die

Periode des ersten Aufschwunges der japanischen Malerei unter dem Einflusse Chinas; denn für den Mangel der Perspective bei den chinesischen Malern, welche, wenn nicht immer, so doch oft genug vor senkrecht gestellten Bildflächen arbeiteten, kann jener Grund den Ausschlag nicht geben. Jedenfalls haben die japanischen Maler, als sie vor tausend Jahren die grofsen Meister der Tang-Dynastie zu Vorbildern nahmen, mit den die Werke derselben auszeichnenden Vorzügen auch deren perspectivische Mängel übernommen. So mächtig war der Einflufs dieser Vorbilder, dafs die Japaner niemals darauf kamen, die ihnen wohlbekannte Beobachtung, dafs entferntere Gegenstände kleiner erscheinen als näherliegende, auf die ferneren und näheren Theile eines und desselben Gegenstandes anzuwenden. Noch heute verleugnen die von dem eingeborenen Kenner vorbehaltlos anerkannten rechtgläubigen Malerschulen Japans die Gesetze der Linear-Perspective.

Erst die Neuerer der volksthümlichen Schule, welche sich in ihrer Heimath nur sehr bedingter Anerkennung abseiten der Kennerschaft erfreuen, haben vor hundert Jahren die ersten schüchternen Versuche im perspectivischen Zeichnen gemacht. Die ersten Beispiele findet man in den im Jahre 1794 von Shi-ba Gō-kan illustrirten Reisebeschreibungen. Dieser Künstler führte auch den Kupferstich ein, dessen Verfahren er von den Holländern zu Deshima erlernt hatte, und verdankte seine noch sehr unsichere Kenntnifs der Perspective offenbar europäischen Vorbildern. Etwas später macht auch Hokusai, der Hauptmeister der Schule, in den 1810 unter dem Titel „*Suiko gwa den*“ erschienenen Geschichten chinesischer Helden, sowie bei der Darstellung des Inneren von Tempeln perspectivische Versuche. Der alte chinesische Untergrund schlägt aber bei ihm immer noch wieder durch und erst in unserem Jahrhundert hat der 1850 von der Cholera hingeraffte Hiro-shige, einer der fruchtbarsten Landschaftsmaler für die Farbendruck-Bücher und Einzelbilder, regelmäfsige, wenn auch fehlerhafte Anwendung von den Regeln der Linear-Perspective gemacht.

In Ermangelung einer linear-perspectivischen Vertiefung der Hintergründe haben die japanischen Maler, wie Anderson bemerkt, die Wirkungen der Luft-Perspective in den Landschaftsbildern übertrieben. Auch jene conventionellen Wolken und Nebelstreifen, welche so häufig die Bildflächen durchziehen, scheinen dem Gefühl entsprungen zu sein, das Bild durch kulissenartig abgestufte Gliederung seiner Gründe zu vertiefen.

Hinsichtlich der angewandten Farben unterscheiden die Japaner zwei grofse Gruppen, die *Sumi-yé*, reine Schwarz-weifs-Malereien und die *Sai-shiki*, bei welchen aufser der schwarzen Tusche noch andere Farben vorkommen. Malereien, bei welchen die Tusche vorherrscht

und nur einzelne Theile mit wenigen dünnen Farben lasirt sind, wie solches schon bei den Meistern der alten chinesischen, der Sesshiu- und der Kano-Schule vorkommt, heifsen *Usu-zaishiki*. Hiervon werden die mit zahlreichen, voll und deckend aufgetragenen Farbstoffen colorirten Bilder, welche schon früh als Werke buddhistischer Maler vorkommen, für die Tosa-Schule recht eigentlich bezeichnend, aber auch der chinesischen und der Kano-Schule nicht unbekannt sind, als *Goku-zaishiki* unterschieden. Eine freiere Haltung des Colorits vieler Meister der Kano-Schule in ihrer mittleren Zeit und der Shijô-Schule des achtzehnten Jahrhunderts wird als *Chiu-zaishiki* bezeichnet. Endlich kommen noch einfarbig oder nur in Gold ausgeführte Malereien vor.

Die Verwendung durchscheinender Seide als Malgrund gestattet den Malern, auch die Rückseiten ihrer Bilder in ähnlicher Weise, wie dies bei uns von den Miniaturmalern auf dünnen Elfenbeinplatten geschehen ist, zu bemalen und damit zarteste Wirkungen zu erreichen und zugleich einen Theil der Farben gegen oberflächliche Beschädigungen zu schützen.

Feinstes Gefühl für den Wohlklang der Farben, meisterliche Handhabung der Abtönungen und der Gegensatzwirkungen sind glückliche Vorzüge der japanischen Maler gewesen, so lange nicht der unselige Einflufs europäischer Farbstoffe seine überall im Morgenlande verrohend auftretenden Wirkungen auch auf die Maler und Farbendrucker Japans erstreckte. Zum Glücke scheint es, als ob dort schon eine Gegenströmung eingreift und die Ueberlieferungen aus der guten Zeit, wo die Japaner Meister der Farbenharmonie waren, wieder Oberwasser erhalten.

Dagegen haben die japanischen Maler kein Verständnifs gehabt für die Erscheinungen des Helldunkels. Freilich schreibt einer der älteren Künstler der volksthümlichen Schulen, Nishi-gawa Sukenobu, in einem die Malerei behandelnden Anhang zu seinem illustrirten Sagenbuch „*E-hon yamato hiji*", im Jahre 1742: „Die Vertheilung von Licht und Schatten in den Pflanzen und Figuren mufs richtig verstanden werden; beim Malen des Laubes oder der Halme müssen deren obere Flächen das Sonnenlicht zeigen, die unteren oder dunkleren Theile im Schatten bleiben; Bäume und Felsen sind nach gleichen Grundsätzen zu behandeln und bei Figuren müssen die Falten der Kleidung lichtere und dunklere Theile darbieten. Alles dies mufs genau studirt werden." Die Nutzanwendung bleibt aber aus — man gibt nicht das Spiel der Lichter und Schatten, wie wir es in der Natur sehen, wieder, sondern ideale und conventionelle Schatten von chinesischer Erfindung. Urwüchsig japanische Bilder zeigen daher weder Glanzlichter noch zurückgeworfene Farben, kaum Spuren von Helldunkel.

Ein japanischer Maler würde, wenn er eine Weintraube zu malen hätte, wohl jede einzelne Beere durch Abschattung in's Runde bringen, aber die Wechsel-Wirkung der benachbarten Beeren, das Spiel der hellen Reflexe in die schattigen Partien anzudeuten, würde ihm fern liegen.

Conventionelle Hülfsmittel dienen dazu, den dargestellten Gegenständen die Wirkung körperlicher, vollrunder Dinge zu geben. So hilft man sich z. B., um die Falten eines schwarzen Gewandes auszudrücken (wie an dem Bilde auf Seite 122 zu sehen) dadurch, dafs man den Faltenlinien weifsen Grund Grund gibt. Um einen Neger darzustellen, spart man ebenso die inneren Umrisse der Muskelpartien weifs in der gleichmäfsig schwarzen Grundfarbe aus, und ähnlich verfährt man, wie an dem hier wiedergegebenen Holzschnitt zu sehen, bei der Abbildung von Krähen und anderen schwarzen Vögeln. Andererseits wird bei der Darstellung weifser Gegenstände deren Wirkung durch einen sie rings umgebenden dunkelen Hof erhöht. So unwahr dergleichen Mittel an und für sich sein mögen, ist doch nicht zu verkennen, dafs ihnen oft sehr glückliche decorative Wirkungen zu verdanken sind.



Krähe im Winter. Aus dem „E-hon sha-hō fukuro" des Tachi-bana mori-kuni (1720).

Am längsten haben sich die Maler abweisend gegen die Schlagschatten und Glanzlichter verhalten. Der Mangel der letzteren wird besonders fühlbar in den Darstellungen der Vögel, deren Augen des lebendigen Glanzes entbehren. Selbst Meister von der Bedeutung eines Okio Maruyama und eines Sosen, welchen sich, Dank ihren Naturstudien, die Reize des Helldunkels zu erschliefsen begannen, wenden den Schlagschatten niemals an.



Volksthümliche Maler-Anekdote von dem von Kosé-no-Kana-oka gemalten Pferde, welches Nachts den Tempel verläfst und die Felder verwüstet, dargestellt auf der Vorder- und Rückseite des Griffes eines Schwertmessers aus Shibuitchi. Der Bauer rechts oben in farbigem Relief, das Uebrige gravirt. Werk des Hironao Itijosai.

In den über ein Jahrtausend zurückreichenden, mit dem Auftreten des buddhistischen Cultus zusammenfallenden Anfängen japanischer Malerkunst möchte Gonse eher indischen als chinesischen Einflufs sehen. Fenollosa bestreitet dies und behauptet, die Kunst, jegliches Dinge zu malen, sei aus China gekommen, nicht nur im Keime, sondern als Vorbild; das rein japanische Element sei erst ein späteres, erst nach der belebenden Berührung mit China auftretendes Erzeugnifs der Gemüthsanlage und der historischen Verhältnisse.

Der unmittelbaren Berührung mit China waren bereits mehrere Wogen koreanischen Einflusses vorausgegangen. Während des ganzen neunten Jahrhunderts wirkte die unter der grofsen Tang-Dynastie in China aufgeblühte Kunst mächtig anregend und bestimmend auf das japanische Kunstleben. Inmitten einer unter diesem Einflufs schaffenden Schaar voraufgehender, mitlebender und nachfolgender Künstler ragt Kosé-no-Kana-oka, welcher in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts als Maler und Dichter am kaiserlichen Hofe lebte, als einer der gröfsten Künstler aller Zeiten hoch empor. Als die bedeutendsten seiner erhaltenen Gemälde und zugleich als die bedingungslos bedeutendsten Schöpfungen eines einheimischen Pinsels gelten den japanischen Kennern sein posthumes Bildnifs des 621 gestorbenen erfolgreichen Förderers des Buddhismus Shotoku-Daishi in dem bilderreichen Kloster von Ninnaji in Kioto, die Wind- und Donnergötter zu Raikoji in Bizen und die vier, früher im Todaiji zu Nara bewahrten Darstellungen der vier *Dêva*-Könige, welche nach buddhistischem Glauben die Welt gegen die Angriffe der Dämonen schützen. Der Ueberlieferung nach hat er aber gleichfalls Landschaften und Thiere, besonders Pferde, meisterlich gemalt.

Zwei Söhne, Ahi-mi und Kin-tada sind Erben von Kana-

oka's kraftvoller Kunst, und ein Urenkel Hiro-taka, welcher dem Altmeister nicht peinlich folgte, sondern mit dessen Kraft auch Zartheit und äufsersten Adel des Ausdruckes zu verbinden strebte, schwingt sich gleichfalls zum Ruhme eines Malers ersten Ranges auf. Bis in das fünfzehnte Jahrhundert lassen sich seine Nachkommen nachweisen. Die Mehrzahl dieser Meister vertraten zugleich die als *Butsu-yé* bezeichnete, dem Buddhismus dienstbare Stilrichtung, welcher auch die noch erhaltenen Bilder Kana-oka's ausschliefslich angehören. Anderson hält aber für wahrscheinlich, dafs die weltlichen Bilder ihres Pinsels schon die Grundzüge der später als *Yamato-riu* sich absondernden Stilrichtung enthielten.

Während das Ideal der älteren chinesischen Maler und ihrer japanischen Nachahmer der kalligraphische Schwung gewesen war, strebten die Künstler des *Butsu-yé* mehr und mehr nach decorativer Wirkung. An Stelle des Skizzirens trat das Illuminiren. Jenes sprach — wie Anderson ausführt, — mit seinen in kühnen Pinselstrichen hingeworfenen, einfarbigen oder durch wenige untergeordnete Farbentöne belebten Schwarzweifs-Malereien vorwiegend zu den höher Gebildeten, welche die Kunstfertigkeit der Ausführung zu würdigen wufsten. Dieses wandte sich an Alle, sprach zu den ungeschulten Sinnen des Volkes, ohne den feineren Geschmack der Bildungs-Aristokratie zu verletzen. Vor Allem bedurfte das buddhistische Altarbild des Goldes, das stets in verschwenderischer Fülle, bisweilen, wenn der Malgrund schwarz war, ausschliefslich angewandt wurde. In einförmigen Massen am Leibe der Buddha's, in zierlichen Grundmustern auf Geweben und Gewändern, in dem strahlenden Heiligenschein Amitâbha's, in dem Arm- und Halsschmuck der *Bodhisattva's* und *Dêva's* und in hundertfältigen anderen Weisen tritt das Gold als vorherrschende Farbe auf, daneben nur noch Deckfarben in vollen, ungebrochenen Tönen ohne einen Anflug von Helldunkel. Ohne rohem oder flitterhaftem Prunk zu verfallen, weifs der Maler Gold und Farben zu harmonischer Gesammtwirkung so gegeneinander zu setzen und zu vertheilen, dafs es schwierig wäre, irgend etwas zu ändern oder fortzunehmen, ohne der Schönheit des Werkes Abbruch zu thun. Erst nach der Kunst der Farbe kommt die Zeichnung in Betracht. Sie konnte sehr verschieden angelegt sein, steif und conventionell, oder frei und anmuthig, auch sich dem kräftigen graphischen Typus der grofsen Tang-Maler nähern.

Hinsichtlich der Wahl seiner Gegenstände stand der Maler unter dem Zwange der religiösen Ueberlieferung, welche auch der Erfindungsgabe grofser Künstler Beschränkung auferlegte. Den koreanischen und chinesischen Typen Gleiches zu schaffen, war ihr höchster Stolz.

Jahrhunderte hindurch hat die alte Weise der *Butsu-yé* in Japan

fortgelebt; mehrfach haben grofse Künstler sich in ihr versucht; u. A. auch Cho-Densu, einer der gröfsten Meister zur Zeit der Wiedergeburt der Künste unter den Ashikaga-Shogunen. Auch heute noch ist die buddhistische Malweise nicht erloschen, wenngleich sie lange schon ihre hervorragende Stellung unter den Künsten eingebüfst hat.

Im elften Jahrhundert ragten unter den Malern Japans Yoriyoshi, wie viele Künstler jener Zeiten aus vornehmem Geschlecht und ein Familiengenosse der Minamoto, und Motomitsu, ein Verwandter der Fujiwara, der Gründer einer neuen, als *Kasuga*-Schule bezeichneten Richtung, empor, aus welcher einerseits im zwölften Jahrhundert Toba Sôjo, ein durch prachtvolle buddhistische Malereien wie durch humoristische Thierbilder gleichermafsen berühmter Meister hervorging, andererseits sich der national-japanische Stil der *Yamato-riu* entwickelte, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts, ohne dafs seine Wesenheit verändert worden wäre, den Namen *Tosa-riu* angenommen und seitdem bis in unsere Tage fortgeführt hat.

Ohne Schule im japanischen Sinne zu bilden, ist Kaku-yu oder Toba Sôjo, gleichfalls ein Abkömmling der Minamoto und Abt des Miidera-Tempels, einen neuen Weg gegangen, auf welchem ihm Künstler der verschiedensten Stilrichtungen bis in unsere Tage gefolgt sind. Zuerst von allen japanischen Malern scheint er die komische Zeichnung zur Specialität und zu einem Mittel, officielle Unehrlichkeit zu tadeln, erhoben zu haben. In seinen Karricaturen tritt zuerst jene dem japanischen Volke ureigene humoristische Ader zu Tage, so dafs von nun an „*Toba-yé*“, d. h. die Art des Toba einfach die Bezeichnung für Carricatur wurde. Die Mittel, mit denen der Begründer der Richtung wirkte, bestanden, so weit es sich um menschliche Figuren handelte, vorzugsweise in der Uebertreibung der Gröfse des Hauptes, dem durch Erweiterung des Mundes und Beschränkung der Nase auf ein Paar Naslöcher ein froschähnlicher Ausdruck gegeben wurde, sowie in der beliebigen Verlängerung der Glieder. Die Verzerrung persönlicher Bildnisse lag ihm noch fern. Dagegen weifs er der Darstellung von Thieren, von Fröschen insbesondere, mit allerlei menschlichem Gebahren und bürgerlicher oder adeliger Hantierung die lustigsten Seiten abzugewinnen, und auf ihn sind die vielen humoristischen Thierbilder, welche in der neueren Zierkunst Japans ihr heiter-harmloses Wesen auch zum Ergötzen des ernster veranlagten Abendlandes treiben, im Grunde zurückzuführen.

Die *Yamato-riu* oder *Wa-gwa-riu* genannte Malerschule trieb um das Jahr 1200 die glänzendsten Blüthen, welche sie jemals in Japan entfaltet hat. Mehr als irgend eine andere Schule kam sie nach Fenollosa's Urtheil, dem Ziele, Japan eine rein nationale Kunst zu geben,

nahe. Vollendete Zartheit, Reinheit und anmuthvolle Beseelung kennzeichnen ihre buddhistischen Malereien, vor Allem aber ist dies die Zeit der nationalen Geschichtsmalerei. Prächtige *Makimono* mit Scenen höfischen oder klösterlichen Lebens, Scenen von der Strafse und vom Felde, besonders aber Scenen kriegerischen Ruhmes und Schreckens gingen in Mengen aus den Werkstätten begabter und begeisterter Künstler hervor. Von dem Maler Tsunetaka, einem Unterstatthalter in der Provinz Tosa, nahm die seitdem nicht wieder erloschene Schule später die Bezeichnung *Tosa-riu* an.



Stichblatt von gelber Bronce mit Einlagen. Neuere Arbeit des Shiokawo Tomotsune nach einem Makimono des 15. Jahrhunderts, auf welchem der Maler Mitsu-nobu von der Tosa-Schule den verderblichen Einflufs der Kämpfe der Vasallen auf den kaiserlichen Hof satyrisch dargestellt hat. (Die Musikinstrumente, Biwa und Koto, wandern aus. Die Rückseite stellt einen zerrissenen Bambusvorhang dar.)

Nach Gonse vertritt der *Tosa*-Stil den Geschmack der japanischen Aristokratie, wie er am Hofe von Kioto Mode geworden war. In gewisser Weise verkörpert er den officiellen Stil. Er verdankt dem chinesischen Einflufs wenig und kennzeichnet sich durch geduldiges Verfahren, durch äufserste Sorgfalt der Ausführung. Sehr distinguirte Formen, eine köstliche Feinheit des Pinsels, wie bei den Miniaturen Persiens, denen diese Schule, nach Gonse, merkwürdig stilverwandt ist, eine zarte Strenge in den Umrissen, geringe Erfindung, ein ziemlich beschränktes conventionelles Gefühl, helles, lebhaftes, undurchsichtiges Colorit, unvergleichliche Geschicklichkeit, leblose Dinge, Blumen und Vögel minutiös auszuführen, übertriebene Vorliebe für die Einzelheiten — das sind die vorherrschenden Merkmale, an denen man die Malereien des *Tosa*-Stiles leicht unter allen anderen erkennen kann. Auch Anderson gibt zu, dafs die Malereien der guten *Tosa*-Maler späterer Zeit in ihrer reichen Farbenharmonie an unsere illuminirten Missale des vierzehnten Jahrhunderts erinnern, obwohl die Farbenzusammenstellungen oft nicht mit den in Europa für richtig gehaltenen stimmen und bisweilen ein zu freier Gebrauch von einem hellen Spangrün gemacht ist. Zutreffend gegenüber der ausschweifenden Werthschätzung durch Fenollosa ist auch Anderson's Hinweis darauf, dafs die Schönheit der *Tosa*-Malereien ernstlich beeinträchtigt werde durch die ungenaue und wenig anmuthige Wiedergabe der menschlichen Gestalt, wie z. B. in den puppenhaft ausdruckslosen Abbildungen der Herren und Damen vom

Hofe des alten Kioto, ein Mangel, dessen Schuld übrigens eher in herkömmlicher Manier, als im Unvermögen lag, da dieselben Maler bei anderen Vorwürfen sowohl über die Kraft der chinesischen Schule wie über die gute Laune der modernen Handwerks-Künstler verfügen.

Mit einer auffallenden Neuerung bereicherte die *Tosa*-Schule die japanische Kunst, indem sie die Fiction erfand und durchführte, sich die Dächer der Gebäude fortzudenken und so alle Vorgänge des Inneren aus der Vogelschau vorzuführen.

Auch das 14. Jahrhundert, obwohl eine Zeit kriegerischer Anarchie, welche Schrecken und Verwüstung über das Land brachte, sah noch eine Reihe namhafter Maler erstehen, deren Glanz nur durch den höheren Ruhm der ihnen voraufgegangenen grofsen Meister verdunkelt wird.

Gegen Ende desselben fällt die Wiederherstellung geordneter Zustände unter der Herrschaft des siegreichen Shôgun Yoshimitsu aus dem Hause Ashikaga zusammen mit dem erneuerten Eindringen chinesischen Einflusses in die Literatur und in die bildende Kunst. Analog unserer römisch-griechischen Renaissance kann man für Japan von einer fast gleichzeitigen chinesischen Renaissance reden, welche ihre Nahrung aus den unter den grofsen Dynastien der Tang (7.—10. Jahrh. n. Chr.) und Sung (10.—12. Jahrh. n. Chr.) in China geschaffenen Werken zog. Wieder stand ein Priester, Meïtshio oder Cho Densu (1351—1427), inmitten der neuen Bewegung — mit markigem Pinsel weckt er die alte kräftige Weise des Kana-oka, so dafs ein gläubiger Buddhist in ihm eine neue Menschwerdung dieses Altmeisters sehen könnte. Obwohl er sich auch als ein Meister harmonischer Farbengebung erweist, treten unter seinem Einflufs und demjenigen seines Zeitgenossen Josetsu wieder die gewaltigen und decorativen Improvisationen der chinesischen Schwarz-Weifs-Maler in den Vordergrund, und vor ihnen erbleicht der Farbenschimmer der fein ausgeführten Malereien der Tosa-Schule. Als die grofsartigste Leistung des Cho Densu preist Anderson die im *Tofukuji*-Tempel zu Kioto bewahrten Kakemonos mit den fünfhundert Schülern des Buddha Cákya-Mouni. In packender Individualität hat er jeden Einzelnen aus dieser Menge gestaltet, und dennoch tragen sie alle den gemeinsamen Stempel geistiger Würde, welcher sie als „*Arhat*“ oder „die verehrungswürdigen Männer“ kennzeichnet.

Ist Cho Densu vor Allem ein Figurenmaler von umfassender Begabung, so tritt in dem wahrscheinlich aus China stammenden Josetsu, dem Gründer einer mönchischen Malerschule zu Kioto, ein durch die schlichte Naturwahrheit und Schönheit seiner Landschaftsbilder ausgezeichneter Künstler und in dem gleichfalls in Japan naturalisirten

Chinesen Soga Shiubun ein Landschaftsmaler ersten Ranges auf, welcher selbst mit dem grofsen Sesshiu wetteifert, den Fenollosa die Zentralsonne nennt, um welche die schwächeren Lichter ihre Bahnen wandeln, die offene Thür, durch welche alle Uebrigen in den siebenten Himmel der chinesischen Kunst blicken.

Sesshiu (1421—1507), ein Priester, welcher seine Kunst bei Josetsu und vielleicht auch bei Soga Shiubun erlernt hatte, schwang sich zu einer völlig selbständigen Stellung aufserhalb der älteren Schulen und der zu seiner Zeit neu begründeten Kano-Schule auf. Er bezeichnet den Höhepunkt der unter chinesischem Einflufs erwachsenen naturalistischen Richtung, und so weit strahlt sein Ruhm, dafs er selbst nach China berufen wird, um einen Kaiserpalast mit Werken seines Pinsels zu schmücken. Nach seiner Heimkehr lebt er im Tempel von *Unkokuji* und nimmt davon den Namen Unkoku an, den nach ihm auch viele seiner Schüler führen. Fast wie ein Heiliger wird er verehrt, und viele der von ihm geschaffenen Figuren-, Vogel- und Landschaftsbilder beherrschen als ein für alle Mal festgestellte Motive die Kunst der Folgezeit.



Decorative Darstellung des Sennin Meifu auf dem Fo-ho-Vogel. Nach Unkoku Toseki (17. Jahrhundert). Aus dem Wa-kan mei gwa-yen.

Aus Shiubun's Werkstatt ging auch der Begründer der Kano-Schule, Kano Masanobu, auch Yousei genannt hervor, welcher, zu Anfang des 15. Jahrhunderts geboren, noch vor dem Jahre 1500 starb. Seinen Sohn, Kano Motonobu nennt die grofse chinesisch-japanische Encyclopädie „den Fürsten der chinesischen und japanischen Maler, einem Gott vergleichbar in seiner Macht“. In seinen Jugendwerken ringt er mit dem Höchsten, aber seine Thätigkeit wird verhängnifsvoll für seine Nachfolger, indem er als Begründer eines „akademischen“ Stiles die Bahn voranging, auf welcher seine Nachfolger der Manier verfielen.

Während sich Angesichts der Erfolge der Kano-Schule der alte Glanz der nach ganz entgegengesetzten Zielen strebenden Tosa-

Schule mehr und mehr verdunkelte, pflegten zahllose Schüler Motonobu's die Manier ihres Meisters durch das ganze 16. Jahrhundert. Die Werke der Kano-Schule kennzeichnen sich, ihrem Ursprunge aus chinesischer Quelle gemäfs, durch gewandte und rasche Mache mit einfachen Darstellungsmitteln. Ein „impressionistischer" Grundzug tritt besonders in den Landschaftsmalereien zu Tage. Schwarzweifse Tuschmalereien, deren Wirkung bisweilen durch wenige leichte Lasuren erhöht wird, wiegen Anfangs vor. Später wird auch eine mehr decorative Richtung gepflegt, welche in der glänzenden Anwendung von Gold und vollen Farben mit den älteren buddhistischen und den Tosa-Malereien wetteifert. In den Vorwürfen der *Kano*-Malereien herrschen buddhistische Gestalten, chinesische Legenden, chinesische Landschaften, Thiere und Pflanzen in chinesischer Auffassung vor, ohne dafs sich die Künstler jedoch gegen die von anderen Schulen gepflegten Gebiete der nationalen Geschichts- und Genre-Malerei grundsätzlich abgeschlossen hätten.



„Die drei Lacher" — (Eine chinesische Geschichte: ein der Welt entfremdeter Weiser ist von zwei ihn besuchenden Freunden nach gutem Trunk durch heitere Gespräche aus seiner Einsiedelei gelockt worden, und wird eben inne, dafs er, seinem Gelübde zuwider, die Brücke überschritten hat, welche seine Insel noch mit der Welt verbindet.) Nach Kano-Motonobu (16. Jahrhundert). Aus dem Wa-kan mei-gwa yen.

Motonobu's Bruder Kano Utanosuke wird der gröfste Vogel- und Blumenmaler von Japan und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ersteht in seinem Enkel Kano Yeitoku ein Meister,

welcher der Kano-Schule ganz neue Impulse gibt. Nach Fenollosa's Ansicht war er in der Kunst Japans die letzte grofse Gestalt, deren Herz von dem innerlichen Feuer brannte, welches sich an der Fackel des Genius der Sung entflammt hatte. Aus Nichts schuf er die gröfste rein dekorative Malerschule, welche der Osten je gesehen hat. Der Glanz des Lebens in den kurzen Tagen von Hideyoshi's Macht und Ueppigkeit war ihm vor Allen zu verdanken. Damen und Herren bewegten sich gleich schillernden Vögeln durch Paläste und Gärten aus Gold und Regenbögen. Tempel und Schlösser und geräumige Hallen erhoben sich aller Orten im Lande mit Wänden und Decken, welche von der Hand Yeitoku's, Sanraku's und ihrer Schüler mit Gold und Massen edelsteinfunkelnder Farben buchstäblich ausgelegt erschienen. Yeitoku war der Erste in Japan, welcher das Gold in grofsen Massen als Hintergrund für Malereien auf Wänden und Wandschirmen anwandte. War diese Neuerung ihm eigen, so bewahrte er anderseits die volle Kraft der alten Schwarz- und Weifsmalerei der Akademie seines Grofsvaters. Seine Landschaften und Figuren, seine Drachen und Tiger sind denjenigen Motonobu's nahezu ebenbürtig. Yeitoku starb i. J. 1590, sein Schwiegersohn Sanraku i. J. 1635.

Als in der Schlacht von Sekigahara i. J. 1600 Jyeyasu seine Gegner vernichtet hatte, vom Mikado zum *Sei-i-tai-shôgun* d. h. „grofser Feldherr zur Züchtigung der Barbaren“ ernannt worden war, seine Anhänger durch Austheilung von Lehen reich belohnt und die Huldigung des Adels in seiner Residenzstadt Yeddo entgegengenommen hatte, beginnt eine neue Epoche der japanischen Geschichte. Da das Land endlich wieder unter der starken Regierung der Tokugawa des langentbehrten Friedens genofs, konnten, so meint Gonse, welcher, in Widerspruch mit Fenollosa, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts als eine Zeit des Niederganges der Kunst betrachtet, alle Künste des Friedens wieder neue Blüthen treiben und die Malerkunst so hohen Aufschwung nehmen, dafs das 17. Jahrhundert sich den Höhezeiten im neunten, im elften bis zwölften, und im fünfzehnten Jahrhundert würdig anreiht.

Diese Blüthe der Kunst unter der Herrschaft der Tokugawa-Shogune wird nun von Fenollosa auf das entschiedenste bestritten. Er sagt, im 17. Jahrhundert sei der japanische Geist der Lässigkeit und Plattheit verfallen. „Unter dem niederdrückenden despotischen System der Shogune gab es keinen Auslafs für Seelengröfse. Die Gesellschaft brachte ihre Zeit mit unzähligen Förmlichkeiten und nichtigen Einfällen zu. Was einst die lebendige Richtschnur und das Ideal lebender Helden gewesen, schrumpfte zusammen zu romantischen Ueberlieferungen und wesenloser Ziererei. Puppen-Schauen, Hahnenkämpfe, Courtisanen

und nächtliche Abenteuer zehrten jetzt an der Kraft der jungen Männer, deren Grofsväter Korea erobert hatten."

„Diesen Charakter der Zeiten", so sagt Fenollosa, „spiegelt auch ihre Kunst getreulich wieder. Den gröfsten Antheil nehmen vorweg die berüchtigten Schönheiten des Tages, die Schauspieler, die Gaukler, betrunkene Herren und thierische Gemeinheiten; unehrerbietige Karrikaturen der Götter, der Glanz und Flimmer schöner Kleider und abgedroschene Halb-Minuten-Skizzen, mit denen sich die seichtköpfigen Theeschlürfer aufregten, oder alte chinesische Zeichnungen in ihrer zwanzigsten Verdünnung, wie sie dem verzärtelten Geschmack des Zeitalters zusagte. Kein Zweifel, dafs den Despoten von Yeddo wohlgefiel, ihr theures Volk so glücklich und so zufrieden mit ihren ungefährlichen Belustigungen zu sehen. Gewifs lassen sich manche ansprechende und einige neue Merkmale an der Kunst dieser Epoche nachweisen, aber offenbare Kinderei und Unaufrichtigkeit kennzeichnen sie. Das seelische Element ist entflohen und die materialistische Lustigkeit, welche übriggeblieben, läfst sich nie für ächte künstlerische Begeisterung ausgeben."

Diese auffälligen Gegensätze in der Beurtheilung einer nicht fern liegenden Zeit, aus welcher Kunstwerke in genügender Zahl erhalten sind, lassen sich schwer ausgleichen. Hier ist es gewifs am Platze, uns zu erinnern, dafs aus Fenollosa nicht nur der feine Kenner japanischer Kunst, sondern zugleich ein strenger Sittenrichter und der den Tokugawa-Shogunen abgünstige Anhänger des neuen Regime im Reiche des Mikado zu uns spricht. Auf alle Fälle müssen wir uns hüten, alle decorativen Künste und das Kunsthandwerk mit demselben Mafs zu messen, mit welchem Fenollosa die Kultur des 17. Jahrhunderts im Ganzen mifst, um uns kurz und bündig zu erklären, das 17. Jahrhundert sei eine Zeit schrecklichen Verfalles, kaum jemals seit achthundert Jahren sei ein so tiefes Ebben der Kunst zu beobachten gewesen!

Betrachten wir die neue Zeit in ihren einzelnen künstlerischen Kundgebungen, so stofsen wir wieder auf Nachkommen des Gründers der Kano-Schule, auf drei Söhne des Kano Takanobu, eines Urenkels des Kano Motonobu, von denen der älteste Tanyu, auch Morinobu genannt, von 1601 bis 1674 gelebt und es zum Rufe des volksthümlichsten Vertreters der Schule gebracht hat. Er wirkte u. A. als Mitarbeiter bei der malerischen Ausschmückung der zum Gedächtnifs des Jyeyasu erbauten Tempel von Nikko und hat als Kenner der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts Bücher mit Skizzen nach den Meisterwerken seiner Vorgänger hinterlafsen. Viele der von ihm geschaffenen Motive galten als für alle Folgezeit festgestellt; bis zu Hokusai, der sich mehr als eines der Motive Tanyu's angeeignet hat,

reicht sein Einflufs. Selbst Fenollosa gesteht dem Tanyu das Lob eines ausgezeichneten Künstlers zu, will aber seine Verdienste darauf beschränken, dafs er die nur noch glimmenden Kohlen einer grofsen klassischen Zeit zu einer letzten Flamme angefacht habe, welcher nahezu völlige Dunkelheit folgte. Gerade sein grofser äufserer Erfolg, der ganze Schwarm seiner Schmeichler, Schüler und Nachtreter, welche seine Aeufserlichkeiten handwerksmäfsig nachahmten, bedeutete den Ruin der Kano-Kunst. Er wird zum Vorhang, welcher dem jüngeren Geschlecht den Ausblick auf eine ruhmwürdigere Vergangenheit versperrt.

Neben Tanyu wirkten im 17. Jahrhundert noch zwei jüngere Söhne des Kano Takanobu, Naonobu und Yasunobu genannt Yeĭshin, dessen bester Schüler Sôtatsu, einer der Lehrer des nachmals so berühmten Kôrin, war.

Auch die nationale Tosa-Schule erhebt sich wieder in der Werkstatt des Mitsuoki (1616—1691), eines der zartesten Blumenmaler, anerkannt auch als Landschafter und ganz besonders als Maler von Wachteln. Gonse findet in seinen Werken etwas von praeraphaelesker Süfsigkeit und hebt seine Bedeutung als Erfinder jener ausgesucht vollendeten Zeichnungen hervor, die von den Lackmalern des 18. Jahrhunderts zu Kioto mit unvergleichlicher Kunst nachgebildet wurden. Reinheit der Linien, eleganter Umrifs, geistvolle Anmuth des Motivs, wiedergegeben vom Pinsel des Miniaturisten in lebhaften, mit leichten Goldtupfen gehöhten Farben von harmonischer Wärme, werden von Gonse als Vorzüge Mitsuoki's gepriesen, während Fenollosa nur zugeben will, er zeichne sich durch jene verweichlichte und mehr im Technischen glänzende Weise aus, für welche Fremde im Allgemeinen das leichteste Verständnifs entgegenbringen; er sei schwächlich im Vergleich zu den grofsen Meistern der alten Tosa-Schule.

Jwasa Matahei, gleichfalls aus der Schule eines Tosa-Meisters hervorgegangen, stand zu Anfang des 17. Jahrhunderts während der Regierung des dritten der Tokugawa-Shogune, Iyemitsu, in der Fülle seines Schaffens. Er gilt gemeiniglich als ein bahnbrechender Künstler, welcher zuerst Scenen des Alltagsdaseins, das gemeine Volk vom Felde und von der Strafse, Tänzerinnen und Dirnen zu Vorwürfen von Gemälden erhob und damit als Erster das ganze Gebiet des japanischen Lebens für die Kunst erschlofs. Seit ihm wird die ganze Richtung der Sittenmaler, welche aus den unteren Schichten des Volkes schöpft, als *Ukio-yé* bezeichnet. Fenollosa bestreitet dem Matahei diesen Ruhm und behauptet, dafs schon zur Zeit der zweiten grofsen Blüthe japanischer Kunst um das Jahr 1200 viele Meister der Tosa-Schule in einer von den Epigonen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr

erreichten Weise dasselbe Gebiet der Kunst angebaut hätten. Bis zum 16. Jahrhundert habe es in der ganzen Geschichte der Tosa-Schule keine Zeit gegeben, wo ihre Künstler nicht das Leben des gemeinen Volkes in jeglicher Gestalt dargestellt und wo Kaiser und Adelige diese Gegenstände nicht ihrer vollen Theilnahme würdig gehalten hätten. Das Aufsteigen des chinesischen Einflusses im 15. Jahrhundert drängte allerdings in den hohen Kreisen der literarisch gebildeten Aristokratie den Geschmack an dem Gewächs des heimischen Bodens auf einige Jahrhunderte zurück, und chinesischer Klassicismus in allen seinen Formen blieb eine Weile der Lebensspender der dritten grofsen Blüthezeit japanischer Kunst. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts war diese Bewegung aber schon im Schwinden und — um die merkwürdige Parallele mit dem gleichzeitigen Entwickelungsgange der europäischen Kunst zu vervollständigen — im 17. Jahrhundert war die Wiederbelebung der alten Theilnahme an den volks- und bodenwüchsigen Dingen wieder zum Durchbruch gelangt.

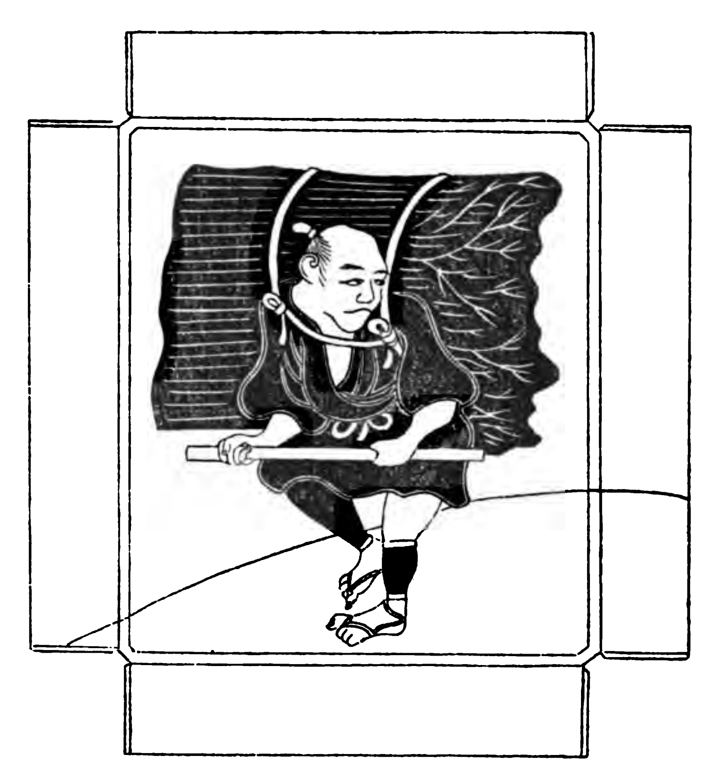
In der von Matahei wiederbelebten Richtung wirkte auch sein Schüler Hishigawa Moronobu aus Kioto, welcher noch in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts lebte. Anderson hält ihn für den geschicktesten Vertreter des vulgären Stiles in der Malerkunst. Eines seiner besten Bilder, ein Kakemono mit der Darstellung einer Gesellschaft, welche sich zu einer Vergnügungspartie in einem Boote einschifft, gehört zu den Zierden der Sammlung Gierke. Gonse rühmt von ihm, dafs er auf die Seidenweberei und die Stickerei in der kaiserlichen Hauptstadt eingewirkt, zahlreiche Muster dafür gezeichnet und die langschleppenden, breitärmeligen und reichbestickten Gewänder der Frauen in Mode gebracht habe. Weittragender noch ist sein Einflufs auf die Vervollkommnung des Holzschnittes, der bis auf ihn nur sehr unbeholfene Werke geschaffen hatte.

In Yeddo wurde die neue Richtung der Ukio-yé durch Hanabusa Itcho erfolgreich vertreten. Ursprünglich ein Schüler des Yasunobu Kano, gehörte er zu den besten Vertretern des humoristischen Genre, zeichnete sich aber auch durch Werke des klassischen Stiles und besonders durch buddhistische Gemälde aus. Fenollosa zählt ihn zu den gröfsten Koloristen Japans. Ein gutes Werk dieses Meisters, ein *Makimono*, welches die hauptsächlichen Feste des Jahres darstellt, ist mit der Sammlung Gierke nach Berlin gelangt.

Die Art des berühmten Tanyu ward von seinem Schwiegersohn und späteren Adoptivsohn To-un fortgesetzt, der i. J. 1694 als Siebzigjähriger starb. Auch der i. J. 1652 gestorbene Shogun Jyemitsu, der Begründer des Glanzes von Yeddo, vor dem jetzt der

Ruhm der alten Kaiserstadt Kioto verblasste, und ein grofser Förderer der schönen Künste, soll unter Tanyu's Leitung sich in der Malerkunst versucht haben. Als seinen bedeutendsten Schüler bezeichnete Tanyu selbst den Morikagé, welcher als keramischer Maler in dem Töpferbezirk von Kutani grofsen Rufes genofs.

In der Periode *Genroku*, welche vom Jahre 1688—1704 gerechnet wird und zu den fruchtbarsten Zeiten der japanischen Kultur gehört, treffen wir in Kôrin einen Künstler, über dessen Würdigung Fenollosa und Gonse eines Sinnes sind. Mit Recht zählt der französische Schriftsteller ihn zu den urwüchsigsten der Maler von Nippon; er nennt ihn gar den am meisten japanischen der Japaner. Sein Stil gleicht keinem anderen und befremdet bei der ersten Begegnung ein europäisches Auge. „Er scheint" sagt Gonse, „ein Gegenfüfsler unseres Geschmackes und unserer Gewohnheit. Er bezeichnet den Gipfelpunkt des Impressionismus, wenigstens des Impressionismus der Wirkung nach, denn seine Ausführung bleibt verschmolzen, leicht und glatt. Kôrin's Pinselstrich ist erstaunlich weich, geschwungen und ruhig, seine Zeichnung ist stets sonderbar und überraschend; seine ihm ganz eigenen und in der japanischen Kunst einzig dastehenden Motive sind von einer etwas linkischen Naivetät; aber man gewöhnt sich bald daran und wenn man es sich einige Anstrengungen kosten läfst, um sich auf den Standpunkt japanischer Aesthetik zu stellen, kommt man schliefs-



Bauer mit Reisigbündel. Enwurf Korin's für einen Schreibzeugkasten in Goldlack mit Perlmutter- und Blei-Einlagen, aus den von Hoitsu unter dem Titel „Korin Shin-sen haksu" herausgegebenen Entwürfen des Meisters.

lich dazu, unaussprechlichen Reiz und Wohlgeschmack in ihnen zu finden, einen harmonischen, fliessenden Wohlklang von bestrickender Wirkung. Unter oft kindlichem Anschein entdeckt man ein wunderbares Verständnifs der Form, eine Sicherheit der Synthese, welche kein Anderer unter den japanischen Künstlern in gleichem Grade besessen hat und die den Aufgaben der decorativen Kunst aufserordentlich günstig ist. Jene wogende Weichheit der Umrisse, welche in seinen späteren Werken alle Ecken der Zeichnung abrundet, wirkt selbst durch ihre Seltsamkeit verführerisch."

Kôrin wurde i. J. 1661 zu Kioto aus der bürgerlichen Familie Ogata geboren. Unter dem Einflufs von Meistern der Kano-Schule, insbesondere des Sotatsu aufgewachsen, schwang er sich bald selbst zum Haupt einer neuen und nach ihm benannten Schule auf. Einen Theil seines Lebens verbrachte er in Yeddo; später kehrte er in seine Vaterstadt zurück und starb dort 1716 im Alter von 56 Jahren.

Auch als Lackmaler war Kôrin mit grofsem Erfolge thätig. Sein jüngerer Bruder Kenzan (1663—1743) wird uns als einer der urwüchsigsten keramischen Künstler Japans noch in anderem Zusammenhang beschäftigen.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts macht sich zum dritten Mal eine Woge chinesischen Geschmackes bemerkbar. Der Chinese Namping, nach Einigen von chinesischen Eltern in Nangasaki geboren, nach Anderen von der Tokugawa-Regierung berufen und in jener Fremdenstadt angesiedelt, versammelte als begabter Maler chinesischen Stiles zahlreiche Schüler um sich, von denen mehrere zu hohem Ansehen gelangten. Er malte in der Weise seiner Heimath conventionelle, hoch aufgebaute Landschaften ohne Perspective, Figuren mit sehr feinen und wohl studierten Umrissen, war ein gründlicher Kenner der Blumen und Vögel und verfügte über ein glänzendes Kolorit. In Nangasaki kam er mit den Holländern in Berührung, welche Bilder von seiner Hand nach den Niederlanden brachten und sie lange Zeit für Typen japanischer Kunst hielten.

Von den um dieselbe Zeit schaffenden Meistern der Kano-Schule stehen der i. J. 1778 gestorbene Bounleï aus Kioto, der i. J. 1776 gestorbene Taïgado, ein Künstler und Gelehrter zugleich, beide in Yeddo ansässig, sowie der i. J. 1783 gestorbene Bouson, der Lehrer des berühmteren Goshun, unter dem Einflusse der Schule Namping's. Ein etwas jüngerer Genosse der Kano-Schule war der 1752 geborene Yosen aus Yeddo, dessen poesievolle Landschaften verdienten Rufes geniefsen. Gonse schildert ein in seinem Besitze befindliches Bild von Yosen's Hand: „Ein Bauer kehrt, auf seinem Rinde reitend, in einer rauhen und kalten Herbstnacht heim. Nebel

ziehen über die ferne Ebene, die überschwemmten Reisfelder und die Bambushecken; der Mond bricht mit bleichem Licht durch den dicken Dunstschleier; der Wind schüttelt die Zweige eines mageren Weidenbaumes. Nur eine mit neutralen, kaum die Seide bedeckenden Farben leicht getönte Grisaille-Malerei, die aber eine Stimmung der Traurigkeit, der Einsamkeit und des Schweigens ganz ausgesucht wiedergibt." Yosen starb i. J. 1808, zwanzig Jahre nach ihm sein Sohn und Schüler Issen.

Ein Zeitgenosse Yosen's war der unter dem Namen Goshun bekannte Gekkei. Im Jahre 1741 zu Kioto geboren, stand er anfänglich unter dem Einflusse seines Lehrers Bouson, befreite sich aber von demselben, als er Zeuge des Aufschwunges von Okio's Genius wurde, welcher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Signatur aufprägt und als Gründer einer eigenen, der Shijô-Schule den Anstofs gab zum Aufblühen der neuen Ukio-ye oder „Kunsthandwerker-Schule", aus welcher Hokusai und viele andere, als Illustratoren und Zeichner für das Kunsthandwerk auch im Abendlande wohlbekannte Künstler des 19. Jahrhunderts hervorgingen.

Maru-yama Okio, 1733 geboren, ist der volksthümlichste Künstler seiner Zeit; sein Ruf, demjenigen Tanyu's und Sesshiu's vergleichbar, wurde auf seiner grofsen Reise durch Japan überall hin verbreitet und als er i. J. 1795 starb, setzten zwei Söhne und zahlreiche Schüler seine Richtung fort, welche von einer Strafse in Kioto, *Shijo*, „die vierte Ankunftsstrafse" genannt, ihre Benennung trägt. Bezeichnend für Okio's Wirken ist, dafs er mehr als irgend ein anderer Zeitgenosse das Studium der Natur betrieb und förderte. Aber der Abstand von dem chinesischen Conventionalismus war ein zu weiter, als dafs er mit einem Sprung hätte durchmessen werden können. Daher stellt sich die Shijo-Kunst als eine Art von Compromifs zwischen beiden Malweisen dar; einerseits werden die chinesische Perspektive und die Verleugnung aller Erscheinungen des Helldunkels beibehalten, andererseits die Einzelheiten von Blumen und Thieren mit aller Treue nach der Natur studiert.

Wie unter dem Einflufs der neuen Strömung das Studium der Natur wieder zu seinem Rechte kam, zeigt eine von James Lord Bowes mitgetheilte Vorrede des Blumenmalers Ki no Masatami zu einem, achtzehn vollendet schön ausgeführte Bilder blühender Sträuche enthaltenden Klappbuche. Diese in der Periode *Bunkwa*, zwischen 1804 und 1818, geschriebene Vorrede lautet:

„Diejenigen, welche blühende Sträucher und seltene Gräser malen, können nichts Besseres thun, als sich in den Geist ihres natürlichen Wachsthums zu versenken. Ob die Zweige niederhängen oder

aufwärts streben; ob die Blätter dünn oder dick sein, ob die Blumen ihr Antlitz oder ihre Rückseite zeigen, ob die Farben satte oder helle sein sollen, wie können wir es in diesen Dingen zur Vollkommenheit bringen, wenn wir nicht die Gegenstände selber studieren? Freilich finden wir stets unser Vermögen zu schwach für die Aufgabe, wenn es gilt, die Blüthen einiger geringen Pflanzen wiederzugeben, deren Lieblichkeit und Glanz unsere Augen blenden, und in denen die süſse Farbe des Lebens und Wachsthums uns entgegenscheint. In Wirklichkeit liegen sie auſserhalb des Bereiches der Kunst, weil es keine Mittel gibt, durch welche wir den schlichten Blumen Leben einflöſsen könnten. Daher müssen wir uns zu diesem Ende begnügen, unser Bestes zu thun, indem wir die Formen, den Anblick und die Besonderheiten der Blumen, die wir zu erzeugen wünschen, festhalten. Wann immer ich eine Blume oder ein Gras sehe, verfehle ich nimmer, meiner mageren Fertigkeit im Malen ungeachtet, sie nachzubilden, damit sie mir in der Zukunft als Muster dienen. Freilich ermangeln auch diejenigen, welche Botaniker genannt werden, keineswegs, die Pflanzen mit ihren Blumen und Früchten und ihren Wurzeln und Stengeln auf das peinlichste abzumalen; aber obgleich sie niemals auch nur einen Punkt unberührt lassen, verderben sie doch oft den Stil der Malerei und verlieren auſserdem den feinen Geist. Solches zu wünschen, liegt mir sehr fern. Kurzgesagt, ich verstehe nur, der äuſsersten Neigung meines eigenen Sinnes zu genügen und gebe in diesem Buch den Schatz meiner Studien. Ki no Masatami. Geschrieben von ihm selbst.“

Aus der Shijo-Schule hervorgegangen, aber zu selbstständiger Bedeutung emporgestiegen ist Sosen, einer der gröſsten Meister in der Darstellung thierischen Lebens, am bekanntesten durch seine Bilder von Affen, die er mit unübertroffenem Geist und unvergleichlicher Kenntniſs ihrer Lebensgewohnheiten und ihres Körperbaues wiedergegeben hat. Bezeichnend, wenn auch vielleicht übertrieben, ist die Erzählung, Sosen habe sich, um die Affen bei ihrem ungestörten Treiben in der Wildniſs belauschen zu können, Monate lang in den Waldungen um Osaka umhergetrieben, sich von Früchten und Wurzeln genährt, und schlieſslich selbst etwas Affenartiges in Geberden und Bewegungen angenommen. Sosen malte aber nicht nur Affen, auch Hasen und Hirsche, Ratten, Tiger, Pfauen und Fische, bald in einer zarten Manier, von sorgfältigster Durchführung, bald in kühnem impressionistischem Pinselflug. Er starb i. J. 1821 im Alter von 74 Jahren.

Unter den zahlreichen Künstlern, welche den Ruhm der Shijo-Schule in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hochhielten, ragt als einer der angesehensten Ho-yen hervor, dessen wundersame, mit farbigen Pflanzenstudien und Studien mannichfachen thierischen Lebens,

vorzugsweise der Vögel, gefüllte Skizzenbücher im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin bewahrt werden.

Ein Zeitgenosse Okio's, Kishi Doko zu Kioto, gründete gleichzeitig eine nach seinem „Pinselnamen" Ganku benannte Akademie von nicht grundsätzlich verschiedener Richtung. Auch in ihren Leistungen ist chinesische Ueberlieferung wirksam, welche sich aber in der Folge der Einwirkung der mehr naturalistischen Auffassung der Shijo-Meister nicht entziehen kann. Ganku selbst wird von Fenollosa für den einzigen Künstler neuerer Zeit erklärt, der sich zu gleicher Höhe aufgeschwungen habe, wie die grofsen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts.



Fünf Metallarbeiter — Ciseleure, Schmiede, Dreher — aus dem „Ehon tekin orai" (encyclopädisches Bilderbuch für Kinder) des Hokusai (Gwa-kio).

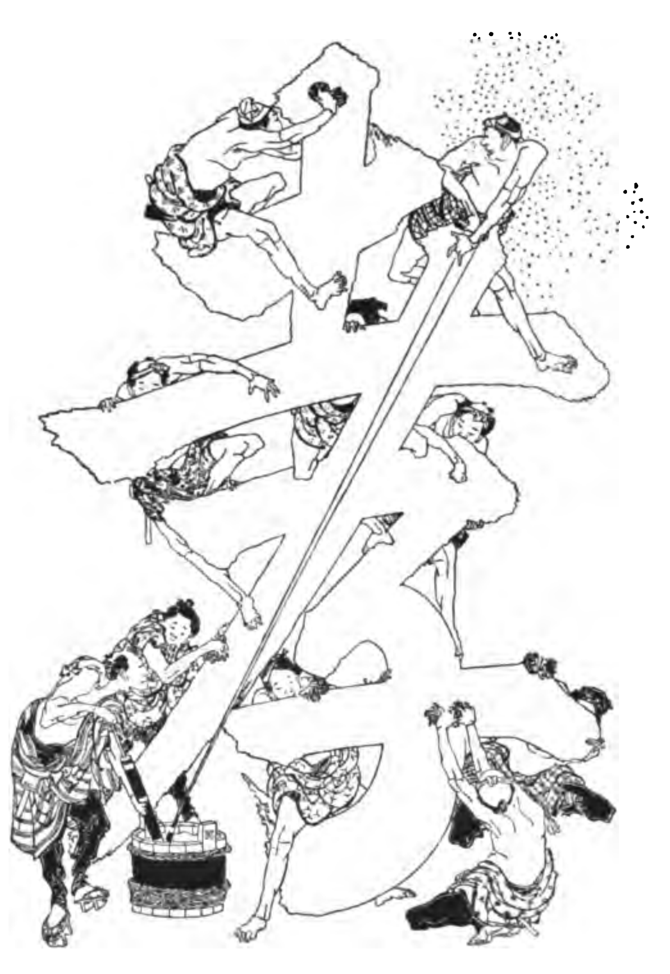
Die Bewegung, welche man als „Kunsthandwerker-Schule" oder neue Ukio-ye zusammenfafst, leitet ihren Namen vom Worte *ukiyo* ab, welches ursprünglich, im buddhistischen Sinne gedeutet, „diese elende Welt" bezeichnet, aber seinen pessimistischen Beigeschmack verloren hat und nicht mehr besagt als „diese vergängliche Welt" oder „weltliche" schlechthin. Sie brachte es zu weittragendem Einflufs auf die gewerblichen Künste, und ihre Schöpfungen wurden die Brücke, über welche die meisten Europäer sich dem Heiligthum japanischer Kunst näherten. Ueber den ästhetischen Werth der Ukio-ye gehen die Meinungen sehr auseinander. Auf der einen Seite steht Gonse wie ein Prophet dieser letzten Incarnation des japanischen Genius lobpreisend da, auf der andern Fenollosa, welcher den Ukio-ye-Künstlern, mit der einzigen Ausnahme des ersten Miyagawa, nicht einmal die Ehre zugestehen will, unter den Meistern japanischer Malerkunst einen Platz zu finden. Nur als geschickte Zeichner von Drucken, die gut genug seien, dafs man mit ihnen auf der Strafse hausiren gehe, will er sie gelten lassen. Gonse mache sich in den Augen eines Japaners ebenso lächerlich, wie ein Japaner in Herrn Gonse's Augen erscheinen würde, wenn er einen Zeichner des New-Yorker „Puck" als berechtigten Nachfolger eines Apelles, Velasquez oder Reynolds hinstellen wollte. Um sein wegwerfendes Urtheil zu begründen, greift Fenollosa zurück auf die Vorläufer der Schule, welche er nicht in Matahei und seiner Gefolgschaft,



Strumpfmacher, Zeug klopfend. Oben ein hölzerner Strumpf als Aushängeschild mit der Aufschrift „Oazurai“, d. h. „Nach Bestellung“. Entwurf für eine Tabakspfeife aus dem Pfeifenbuch des Hokusai.

sondern in einer Reihe namhafter Meister der frühen, um das Jahr 1200 blühenden Tosa-Schule sehen will, Männer, welche das Gebiet der volksthümlichen Genremalerei schon so erfolgreich angebaut hätten, dafs die späteren Meister von Moronobu bis Hokusai darin weit hinter ihnen zurückbleiben mufsten. Selbst Meister der Kano-Schule, Motonobu einbegriffen, hätten sich nicht durchaus von der chinesischen Richtung beherrschen lassen, sondern oft Scenen des japanischen Alltagslebens geist- und glanzvoll wiedergegeben. Die Gäste im Empfangszimmer, die Köchinnen am Heerd, die schwatzenden Mägde, die tollenden Pferdeknechte, der Fürst auf seinem reichgeschirrten Hengst und der mit Geschwüren behaftete Bettler an der Landstrafse, der freche Soldat und der knechtische Bauer — alle fanden ihren Platz in dem kaleidoskopischen Panorama, welches jene alten Meister vom Leben ihrer Landsleute entrollten.

Die volksthümlichen Vorwürfe, meint Fenollosa, könnten daher den Anhängern der neuzeitigen Ukio-ye nicht jene gründliche Verachtung eintragen, deren sie bei japanischen Kunstkennern genössen. Der Schlüssel zu ihrer Verurtheilung liege vielmehr in ihrer Auffassung der Dinge. Alltägliche und gemeine Vorgänge brauchten nicht nothwendiger Weise auf gewöhnliche Weise aufgefafst und wiedergegeben zu werden. Selbst Matahei's Auffassung des Ukio-ye verfalle nicht in Plattheiten. So seien Auffassung und Ausführung Kano Motonobu's, Mitsunaga's und Nobuzane's, auch wenn sie nur Bettler, Diener und Bauern malten, immer wahrhaft künstlerisch und nicht diejenigen eines Strafsengauklers. Im Gegensatz hierzu verachte der Japaner die Werke der neueren Ukio-ye-Meister, wie des Utagawa, des Shunshō, des Hokusai, des Hiroshige und aller Uebrigen ihres Gleichen, nicht wegen der gemeinen Motive, sondern wegen der gemeinen Behandlung derselben, welche vor Allem in ihren eigentlichen Gemälden, in deren Auffassung und oberflächlicher Mache zu



Neun Männer, beschäftigt mit dem Putzen eines grofsen Schriftzeichens für das Wort „Ko" d. h. kindliche Liebe. Nach Hokusai.

Tage trete. Fenollosa schliefst seine bilderreiche Verdammung der bisher bei uns so hoch angesehenen Meister mit der Betheuerung, er wünsche keineswegs, die Kunst in classicistische oder aristokratische Fesseln zu schlagen und sei sich wohlbewufst, dafs auch die rohe Schale manch köstliche Perle bergen könne, aber wenigstens müsse das Herz rein sein, und diese Reinheit müsse auch äufserlich offenbar werden, bevor von einer Vollkommenheit die Rede sein könne.

Die Vorwürfe der neuen Schule beschränkten sich übrigens keineswegs auf Gegenstände des Alltagslebens, sondern umfafsten das gesammte, von den älteren Schulen angebaute Gebiet, die buddhistischen Heiligenbilder nicht ausgenommen. Ihre besten Werke hat sie jedoch nicht als eigentliche Gemälde, sondern als Zeichnungen für den Holzschnitt geschaffen, als Illustrationen von geschichtlichen Werken und Legenden; Bildnisse berühmter Schauspieler, Ringer, Sängerinnen und Courtisanen hat sie in Holzfarbendrucken der Nachwelt überliefert; desgleichen heimathliche Ansichten — im Gegensatz zu den pittoresken Ideal-Landschaften der chinesischen Schule — als Illustrationen von Reisehandbüchern oder als Einzelblätter. Sie hat Lehrbücher für den Zeichenunterricht mit Skizzen eigener Erfindung und geschickten Nachbildungen von Werken älterer Meister herausgegeben und illustrirte An-



Abgewehte Kirschblüthen und Vogelspuren im Sande. Muster für Zeugfärberei. Aus dem „Banshoku-dzu-ko" — Vorbilder für Kunsthandwerker — des Hokusai (Tai-to Sensei.).

kündigungen von Schauspielen und Glückwunschkarten zum Neujahrsfeste. Ihre anziehendsten Leistungen sind aber in zahlreichen Büchern mit Entwürfen für das Kunsthandwerk, für Weber, Färber und Sticker, für Netzke-Schnitzer, für Ciseleure der Schwertzierrathen, für Pfeifen- und Kammmacher niedergelegt. Auf diesem Gebiete wirkt ihr Einflufs noch heute fort, nachdem ihre namhaftesten Vertreter längst dieser vergänglichen Welt entrückt sind.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ragten als Vertreter der Ukio-ye hervor Miyagawa Choshun, ein Maler, dessen Werke sich durch Farbenreize auszeichnen; Torii Kiyonobu, der Begründer der theatralischen Specialität der Schule, der Erste, welcher die Bildnisse von Schauspielern und Tagesschönheiten in Farbendrucken vervielfältigte und damit den Anstofs zur Entstehung schöner Farbendruckfolgen, freilich auch zu jener Verachtung gab, welche vornehme Japaner von dem bürgerlich unehrenhaften Stande der Schauspieler auf die ihrer Darstellung sich widmenden Maler und mehr oder minder auf alle Vertreter der Schule übertrugen; Tachibana Morikuni, einer der fruchtbarsten Illustratoren von Büchern; Suzuki Harunobu, welcher die Abbildungen von Schauspielern, nicht aber der Tagesschönheiten unter seiner Würde hielt; Nishigawa Sukenobu, welcher sich ebenfalls mit Vorliebe der Darstellung weiblicher Anmuth und Schönheit widmete. Diesen Meistern reihen sich viele gleichstrebende an, denen wir in der Geschichte der Bücherausstattung begegnen werden. Schier unübersehbar wird die Zahl ihrer Schüler gegen das Ende des vorigen und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, in welchem die Ukio-ye ihre höchste Entfaltung erreicht.

Ueber alle Meister dieser Schule ragt aber Hokusai, der Sohn des Spiegelmachers Nakajima Isé im District von Honjo, im Norden Yeddo's, als derjenige empor, in dessen Persönlichkeit und Werken die Ukio-ye riu sich am mannigfachsten entfaltet hat. Die Anfänge seiner Kunst lernte Hokusai bei Katsugawa Shunshō, dem begabtesten der Theaterzeichner seiner Zeit, dem wir zahlreiche schöne Farbendrucke „*Nishiki-yé*" verdanken, welche berühmte Schauspieler und Schönheiten des *Yoshiwara* aus den siebziger Jahren des vorigen

Jahrhunderts vorstellen. Diesem Lehrmeister zu Ehren führte Hokusai eine Zeitlang den Namen Katsugawa Shun-ro. Er sagte sich aber früh schon von demselben los und folgte seinen eigenen Neigungen. Bis zur Mitte seines Lebens ist seine Entwickelung noch fast ganz im Dunkelen. Wir wissen nur, dafs er wiederholt seinen Namen wechselte, als künstlerischer Erbe des Tawara-ya Sori kurze Zeit den Namen Sori der Zweite führte, diesen aber bald einem Schüler abtrat und sich Hoku-sai Tatsu-masa Rai-to nannte.

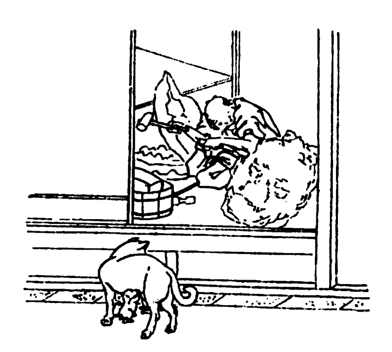


Färber, gefärbte Gewebe tragend, um sie zum Trocknen aufzuhängen. Nach Hokusai. Schlufsbild einer Sammlung von Zeugmustern unter dem Titel „Hinagata ko-mon cho".

Im Jahre 1798 tritt der Künstler, welcher bis dahin nur Gedichte, Neujahrskarten und billige Novellen illustrirt hatte, als Zeichner des Titelbildes zu einem seltenen und schönen Bande mit Farbendrucken „*Onna San-jiu-rok'kasen*", welcher von den sechsunddreifsig berühmten Dichterinnen handelt, zuerst unter seinem allbekannt gewordenen Namen Hokusai an die Oeffentlichkeit. In der Folge als Lehrer und Buch-Illustrator vielseitig thätig, wurde er durch die steigende Nachfrage nach Vorlagen für Kunstschüler und Handwerker zur Herausgabe seines berühmtesten Werkes, der *Mangwa*, veranlafst, deren erster Band i. J. 1814 erschien und in den Kreisen seiner Anhänger durchschlagenden Erfolg hatte.

Welches Ansehens Hokusai sich damals schon erfreute, sehen wir aus dem von Kei-jiu zu Biro-ka in der Provinz Owari dem ersten Bande der *Mangwa* auf den Weg gegebenen, geistvollen Vorworte:

„Die Blicke und Geberden der Menschen geben ihren Gefühlen des Ergötzens und der Enttäuschung, des Leidens und der Freude reichlichen Ausdruck. Auch haben die hallenden Berge und gurgelnden Ströme, die rauschenden Bäume und Kräuter alle ihre besondere Art, und die Thiere des Feldes und die Vögel in der Luft, die Kerbthiere, die Kriechthiere und die Fische, alle sind sie voll Lebenskraft, und unsere Herzen freuen sich, wenn wir solche Fülle von Freude und Lebensgenufs in der Welt erblicken. Und dennoch — mit dem Wechsel von Ort und Jahrzeit schwindet Alles und ist vorüber. Wie sollen wir den Geist und die Form aller Freude und allen Glückes, welche



Holzbildhauer, eine grofse Maske meifselnd, nach Hokusai.

das Weltall erfüllen, den kommenden Geschlechtern überliefern und zur Kenntnifs unserer, tausende von Meilen entfernten Zeitgenossen bringen? Die Kunst allein kann die lebendige Wirklichkeit der Dinge dieser Welt verewigen, und nur die wahre Kunst, welche im Reiche des Genius heimisch ist, vermag dies zu erreichen."

„Die seltene Begabung des Meisters Hokusai ist im ganzen Lande bekannt. Diesen Herbst besuchte der Meister zum Glücke auf seiner Reise gen Westen unsere Stadt und machte dort zu beiderseitiger grofser Freude die Bekanntschaft des Malers Bokusen von der Mondscheinhalle, unter dessen Dach an dreihundert Entwürfe ersonnen und ausgeführt wurden. Himmlische Dinge und Buddha's, das Leben der Männer und Frauen, ja sogar Vögel und andere Thiere, Kräuter und Bäume wurden vorgenommen, und des Meisters Pinsel schilderte alle Phasen und Formen des Daseins. Zuvor ist eine Zeit lang die Begabung unserer Künstler im Schwinden gewesen; ihren Schöpfungen fehlte Leben und Bewegung, und die Ausführung ihrer Ideen war unzulänglich. Was das hier Dargebotene betrifft, so wird, möge es auch nur in groben Skizzen bestehen, Niemand die bewundernswerthe Wahrheit und Kraft verkennen. Der Meister hat versucht, Allem, was er zeichnete, Leben zu verleihen, und wie es ihm gelungen, beweisen die Lebensfreude und das Glück, die er so getreulich ausgedrückt hat. Wer kann diesem Werke noch hinzufügen? Dem strebsamen Kunstschüler wird diese Sammlung ein unschätzbarer Führer und Lehrer sein. Den Titel, *Man-gwa*, grobe oder flüchtige Skizzen, hat der Meister selbst gewählt."

Diese Veröffentlichung wurde zum Wendepunkt in Hokusai's Leben. Der Verfasser wurde in seinen Kreisen zu einer Berühmtheit, auf die freilich die hohe, hoffähige Kunst hochmüthig herabsah. Neue Folgen wurden verlangt und geschaffen, und der Künstler erntete endlich die Früchte eines halbhundertjährigen Lebens geduldiger Arbeit. Seine literarischen Freunde waren stolz darauf, für seine Bände bewundernde Vorreden zu schreiben. Zeitgemäfse Künstler ahmten seine Skizzenbücher nach, und eine Schaar von Schülern wurde zu Verkündigern seines Stiles, indem sie nach japanischer Sitte eines der beiden Schriftzeichen seines Pinselnamens unter Hinzufügung eines vor- oder nachgesetzten unterscheidenden Schriftzeichens annahmen. So kamen Künstler wie Shin-sai, Issai, Hoku-ba, Hokkei, Hoku-mei,

Hoku-un zu diesen und andern ähnlich lautenden Namen.

Von nun an ging Buch auf Buch aus dem reichen Schatzhause seines Geistes in's Land. Noch in dem hohen Greisenalter, welches er, wie so viele japanische Maler alter und neuer Zeit in voller Geistesfrische und Schaffenskraft erreichte, sehen wir ihn rastlosem Studium und Schaffen hingegeben; noch in seinem achtundachtzigsten Jahre zeichnet er zu dem Buche „*Sōzan Chōmon-kishin*" — seltsame Dinge, welche Sōzan gesehen und gehört hat — einzelne Illustrationen, die neben den Arbeiten seiner Blüthezeit bestehen können.



Steinbildhauer, ein Fuchsbild meifselnd und Schriftzeichen auf einen Steintrog malend. Nach Hokusai.

Wie er noch in seinem Greisenalter künstlerische Schaffensfreude fühlte, ist uns aus Hokusai's eigenem Munde in dem Nachwort des ersten Abdruckes des ersten Bandes seiner hundert Fuji-Bilder überliefert worden.

Dieses merkwürdige Schriftstück lautet nach der von Gonse mitgetheilten Uebersetzung:

„Seit meinem sechsten Jahre fühlte ich den Drang, die Gestalten der Dinge abzuzeichnen. Gegen fünfzig Jahre alt, habe ich eine Unzahl von Zeichnungen veröffentlicht, aber ich bin unzufrieden mit Allem, was ich vor meinem siebenzigsten Jahre geschaffen habe. Erst in einem Alter von 73 Jahren habe ich annähernd die wahre Gestalt und Natur der Vögel, Fische und Pflanzen erfafst. Folglich werde ich im Alter von 80 Jahren noch grofse Fortschritte gemacht haben; mit 90 Jahren werde ich in's Wesen aller Dinge eindringen; mit 100 Jahren werde ich sicherlich zu einem höheren, unbeschreiblichen Zustand aufgestiegen sein, und habe ich erst 110 Jahre erreicht, so wird Alles, jeder Punkt, jede Linie leben. Ich lade Diejenigen, welche so lange leben werden wie ich, dazu ein, sich zu überzeugen, ob ich mein Wort halten werde. — Geschrieben im Alter von 75 Jahren, von mir, weiland Hokusai, jetzt genannt Gouakiyo-Rôdjin, der in das Zeichnen vernarrte Greis."

Den Einblick, den uns diese Worte in Hokusai's innerstes Wesen eröffnen, wird anziehend vervollständigt durch den von Morse in der „Art review" mitgetheilten reizenden Brief, den der Künstler,



Junge Fische und Wasserpflanzen, Entwurf für Lackmaler, aus dem „Banshoku-dzuko“ des Hokusai.

als er sein Lebensende nahen fühlte, an seinen Freund Takaghi richtete. Er lautet:

„Der König Ema“ (Herscher der Unterwelt) „ist recht alt geworden und bereitet sich vor zum Rücktritt von den Geschäften. Zu diesem Zwecke hat er sich ein hübsches kleines Landhaus bauen lassen und ersucht mich hinzukommen, ihm ein Kakemono zu malen. Ich werde also in einigen Tagen abreisen müssen und alsdann meine Zeichnungen mit mir nehmen. An der Ecke der Strafse der Unterwelt werde ich mir eine Wohnung miethen, wo ich mich glücklich schätzen werde, Dich zu empfangen, wenn Du Gelegenheit findest, dort vorüberzukommen. Hokusai.“

Bald nachdem er diesen Brief geschrieben, starb der Künstler, in seinem neunzigsten Jahre. Gonse giebt als den Todestag Hokusai's den 13. April 1849 an, wie er auf seinem im buddhistischen Tempel von Saïkodji zu Yeddo befindlichen Grabsteine neben der Inschrift: „*Nanshiòyen ghenyo Hokusai shinji*“, d. h. „Nanshiôyen, der ruhmwürdige und brave Ritter Hokusai“ zu lesen ist.

Ueber die äufseren Umstände von Hokusai's Leben ist ebenso wenig überliefert worden, wie über seine persönlichen Eigenschaften. Für die Bekanntschaft mit ihm sind wir ganz auf seine Werke angewiesen. Als Maler war er wohl nur in seiner Jugend und nicht mit durchschlagendem Erfolg thätig — die That seines Lebens sind nicht Gemälde, sondern eine unübersehbare Reihe illustrirter Bücher, ein „Werk“, reicher als dasjenige irgend eines seiner Landsleute.

Auf einige der bedeutendsten seiner Leistungen auf letzterem Gebiete werden wir in dem Abschnitt über die Bücher und den Holzschnitt der Japaner zurückkommen. Hier aber ist es unvermeidlich, noch der widerstreitenden Beurtheilungen zu gedenken, welche in jüngster Zeit über Hokusai's Stellung in der Kunst überhaupt und seines Vaterlandes insbesondere verlautbart worden sind.

Wie Fenollosa von Japan aus sein Verdammungsurtheil über die ganze neue Ukiyo-ye-Kunst in die Welt gesandt hat, so spricht er Hokusai, dem begabtesten Meister dieser Schule, jeglichen Anspruch darauf ab, als ein Künstler ersten Ranges, ja auch nur als von einiger Bedeutung zu gelten. Er bestreitet die bisherige Ansicht, dass Hokusai heilsamen Einflufs auf das gesammte Gebiet der Zierkünste ge-

übt habe. Die vorwaltende Plattheit der Zeichnungen des Meisters habe vielmehr auch den in der Zierkunst herrschenden Ton erniedrigt. Dafs Hokusai ein urwüchsiger und kraftvoller Zeichner, dafs seine gedruckten Bücher Wunder technischer Geschicklichkeit seien, dafs sein Motivenvorrath umfassender als derjenige irgend eines anderen japanischen Künstlers und sogar, dafs seine Kunst, wie Gonse sagt, menschlicher sei als die der Anderen — alles dies zuzugestehen ist Fenollosa bereit. Aber mehr auch nicht. Hokusai bleibt für ihn im Gegentheil ein Künstler von grobem Schrot, besten Falles ein Karrikaturenzeichner. Nicht die Menge des Stoffes mache den Künstler; nicht wie viel wir machen, sondern wie viel wir gut machen, gebe den Ausschlag. Als Zeichner von komischen Drucken und Karrikaturen möge Hokusai keinen Nebenbuhler haben; seine Zeichnungen könnten aber doch nicht für einen Augenblick mit den grofsen ernsthaften Schöpfungen der Meister des Morgen- oder des Abendlandes verglichen werden. In seinen Malereien sinke er sehr tief. „Seine Götterbilder schauen uns an wie verkleidete Koulis und bramarbasirende Schauspieler. Diese thierischen Gesichter, diese schwapperigen ungestalteten Pinselstriche ohne jede kalligraphische Schönheit, diese schmutzigen Farbenflecken, die aussehen, als rührten sie von Apothekertränkchen — das sind wohlbekannte Eigenschaften, welche wir weder um der Originalität, noch um der Kraft willen vergessen können. Ueberall in den Figuren schlägt das Ideal der Schaubühne durch; wenn seine Männer nicht Schauspielern gleichen, sehen sie doch nie wirklichen Japanern von anderer als der brutalsten Sorte gleich, und seine Weiber ähneln Courtisanen. Sogar seine Vögel sind gewöhnlich und tragen ihre Köpfe wie Courtisanen und Schauspieler, denn er sah das Leben nur mit gemeinen Augen an."



Sperling, Körner aus den Furchen eines Mühlsteins pickend, aus dem „Banshoku-dzuko" des Hokusai.

Zum Schlusse dieser wegwerfenden Beurtheilung bestreitet Fenollosa, und hierin mag er Recht haben, dafs Hokusai in seinem Vaterlande in Ansehen stehe. Kein ge bildeter Japaner habe sich der von Europa ausgegangenen übertriebenen Werthschätzung

des Meisters angeschlossen, und die Kritiker im Lande blickten mit Erstaunen oder Belustigung auf die europäische Uebertreibung.

Diesem Urtheile des an den Brüsten zünftiger japanischer Kunstkennerschaft genährten Amerikaners gegenüber stehen die Franzosen Duret und Gonse mit begeisterter Würdigung Hokusai's. Duret erklärt ihn für den gröfsten Künstler, der in Japan jemals gelebt hat, er will ihn nicht als Maler unseren grofsen Malern vergleichen, nur als Zeichner mit denjenigen unserer Meister, welche ein gezeichnetes oder gestochenes Werk hinterlassen haben. Mit dieser Einschränkung könne er gleich viel welchem europäischen Künstler zur Seite gestellt werden. Rückhaltloser noch lautet die Anerkennung, welche Gonse dem Hokusai zollt. Er stellt ihn den hervorragendsten Künstlern unserer eigenen Race zur Seite, nennt ihn einen der Virtuosen des Pinsels, findet seine Farbe und seine Ausführung in seinen letzten Werken von einer Kraft, einem Glanz, einer Entschiedenheit, die unvergleichlich seien; die bestrickende Eleganz seiner Malereien berausche ihn wie Blumenduft.

Mag Gonse die Bedeutung Hokusai's auch weit überschätzt haben, ebenso weit schweift Fenollosa nach der entgegengesetzten Richtung aus. An einen Mann wie Hokusai den Maafsstab des Klassizismus zu legen, bleibt ungerecht und engherzig. Mag immerhin die aristokratische und klassisch gebildete Gesellschaft seines Heimathlandes bedauern, dafs der Künstler, von früher Jugend bis zum Greisenalter um die Nothdurft des Lebens ringend, nicht in die Lage gekommen ist, seinen Werken den Stempel einer höheren gesellschaftlichen Kultur aufzuprägen — das künstlerische Werk seines Lebens steht darum doch nahezu einzig da in seiner Volksthümlichkeit, seiner Urwüchsigkeit, Zwanglosigkeit und Nützlichkeit, und mit Recht bemerkt Anderson, welcher sich mit verständigem Vorbehalt auf die Seite der Lober stellt und den Nachdruck auf des Meisters Arbeiten für den Holzschnitt legt, dafs wir getrost den Anspruch Hokusai's auf Nachruhm dem unvoreingenommenen Urtheil der Zeit anvertrauen können.

Alles in Allem ist das Werk Hokusai's, wie es in zahllosen Drucken uns übermittelt worden, eine wundersame Illustration zu dem Göthe'schen Worte: „das Leben ist die schönste Erfindung der Natur".

Eine Schaar von Schülern und Nachahmern hat bis auf unsere Tage die Art des Meisters in die Weite und Breite fortgeführt, ohne seine Phantasie und Lebensfülle zu erreichen. Bevor wir die wichtigsten unter ihnen kennen lernen, müssen wir jedoch noch einen Blick in das achtzehnte Jahrhundert, auf andere Abzweigungen des fruchtreichen Stammes der neuen Ukio-ye riu werfen.

Mehrere Gruppen von Malern pflegten mit Vorliebe die Dar-

stellung berühmter Schauspieler in den Trachten ihrer Glanzrollen und ganzer Scenen aus dem ungedruckten Repertoire der volksthümlichen Bühne. Der bedeutendste Künstler dieser Richtung war der schon als Lehrer Hokusai's genannte Katsugawa Shunshō, dessen Theaterbilder, wie Anderson findet, durch ihre lebensvolle Leidenschaft und schmelzende Harmonie der Farben dem europäischen Kunstbeflissenen wie eine neue Offenbarung erscheinen. Als er im Jahre 1792 starb, setzten zahlreiche Schüler, welche sich als solche zumeist durch Annahme des „Shun" aus dem Namen des Lehrers bekannten, seine Weise fort. Unter ihnen treten Gakutei und Shun-man als glänzende Künstler für die *Surimono* genannten Neujahrsbilder in den Vordergrund. Alle aber überflügelt Katsugawa Shunro, um, nachdem er die Eierschalen dieser Schulrichtung abgestreift, als Hokusai siegreich seine eigene Bahn zu wandeln.

Eine zweite Schaar der dem Bühnenleben zugewandten Maler führt ihren Gruppennamen Utagawa von dem in der Periode *Bunkwa* (1804—1818) als 69jähriger gestorbenen Meister Utagawa Toyoharu. Der bedeutendste seiner Schüler ist Utagawa Toyokuni, welcher dem Theater zahllose wirkungsvolle und harmonische Farbendrucke gewidmet, aber gleich seinem, wie er i. J. 1828 gestorbenen Mitschüler Utagawa Toyohiro und gleich Hokusai selber auch viele Hefte des zeitgenössischen Novellenschreibers Bakin illustrirt hat. Unter Toyokuni's Schülern, die nach Landessitte ihrem Namen das „Kuni" aus dem Namen ihres Meisters beifügten, ragt wieder Kadota Shōgoro, genannt Kunisada, hervor. Dieser legte sich v. J. 1844 ab den Namen Toyokuni der zweite zu und entfaltete bis zu seinem i. J. 1865, dem 79. seines Lebens, erfolgten Tode eine äufserst fruchtbare Thätigkeit als volksthümlicher Theaterzeichner und Illustrator in der Weise der älteren Utagawa-Meister. Mit ihm wetteiferte an Fruchtbarkeit Utagawa Kuniyoshi, vielleicht ein Sohn des ersten Toyokuni, ein genauer Nachahmer seines Stiles, jedoch mit Vorliebe der Darstellung kriegerischen Lebens zugewandt. Er starb als 65jähriger i. J. 1861.

Ein Schüler des Utagawa Toyohiro, jedoch als vielseitiger Landschafter von eigenartiger Bedeutung, ist Hiro-shige, auch Motonaga und Ichi-riu-sai genannt. Vom Berufe eines Feuerwehrmannes in Yeddo hat er sich zu einem der bedeutendsten Landschaftszeichner unseres Jahrhunderts aufgeschwungen. Wir verdanken ihm zahlreiche Einzelblätter und Sammelbände mit getreuen und kraftvollen Darstellungen japanischer Scenerie, in denen das Streben nach perspectivischer Zeichnung unverkennbar ist. Im Jahre 1858 erlag er, als 61jähriger, der Cholera.

Von den Schülern Hokusai's folgte Uwoya Hokkei, welcher aus der Werkstatt des Kano-Meisters Yosen zu ihm übergetreten war, als Maler und Illustrator den Fufstapfen des Meisters. Er starb in der Periode *Ansei* (1854—59). Duret hält ihn für den begabtesten aller unter dem Banne Hokusai's schaffenden Künstler. Ein anderer, Hoku-un kommt dem Meister so nahe, dafs Gonse der Annahme zuneigt, beide seien eine und dieselbe Person. Ho-ga widmete sich ausschliefslich der Malerei, Teisai Hoku-ba vorwiegend der Illustration von Novellen. Hoku-so und zwei oder drei andere Schüler pflegten in Farbendrucken die Bühnen-Specialität, welcher Hokusai und die ihm zunächststehenden Schüler selbst abhold gewesen waren. Keisai-Yeisen, genannt Ikeda, folgte in einer Reihe, zum Theil unter Mitarbeiterschaft anderer Künstler, auch des Hiroshige, ausgegebener Skizzenbücher den Spuren des Meisters, wurde aber, dem Trunke ergeben, in verhältnifsmäfsig jungen Jahren der Kunst untreu. Einer seiner Mitarbeiter bei der Illustration von Novellen des Vielschreibers Bakin und auch selbständiger Herausgeber von Skizzenbüchern war der i. J. 1842 als 55jähriger gestorbene Yanagawa Shigenobu, ein Schwiegersohn Hokusai's. Katsushika Isai kam dem Meister in seinen motivenreichen und auch in Europa durch neue Auflagen weit verbreiteten Skizzenbüchern für alle Zweige des Kunstgewerbes sehr nahe. Ein Kenner des Meisters selbst wird aber bemerken, dafs in den reizenden Motiven, welche der Schüler unter eigenem Namen bietet, gar viele nur „Lesefrüchte" aus den Skizzenbüchern des Lehrers sind. An Erfindungsgabe, allumfassendem Ideenreichthum und packender Darstellung des Lebens in allen seinen Erscheinungsformen kommt keiner der Epigonen dem Altmeister der Schule gleich.



Nächtliche Mausjagd. Nach Isai.

Nur Einer, der noch lebende Shofu Kiosai kann ihm wenigstens durch die Kraft seiner komischen Zeichnungen zur Seite gestellt werden. Das Interesse, welches seine Werke erwecken, wird dadurch erhöht, dafs wir, dank seiner in Guimet's „Promenades japonaises" launig geschilderten Begegnung mit dem französischen Maler Regamey, auch mit seiner burlesken Persönlichkeit selbst bekannt geworden sind.

Guimet, welcher Japan in Begleitung Regamey's bereiste, erzählt, ihnen seien unter den auf den Strafsen Tokio's und Yokohama's verkauften Bildern solche humoristischen Inhaltes, welche die Hand eines bedeutenden Künstlers verriethen, aufgefallen. Erkundigungen nach

dem Namen des Zeichners wurden von Eingeborenen mit Achselzucken beantwortet; es schien, als schämte man sich aus irgend einem Grunde der Bekanntschaft mit dem Verfasser oder betrachte die Karrikaturen, welche religiöse, politische und sociale Schäden des Landes geifselten, als eine innere Angelegenheit, welche die Fremden nichts angehe. Endlich lüftete sich der Schleier — es handelte sich um Arbeiten Kiosai's, eines in Tokio geborenen und lebenden Künstlers, dem seine politischen Flugblätter schon manche Strafe eingebracht hatten.



Satyrische Zeichnung des Kiosai. Anspielung auf das sittenlose Leben der europäisirten Beamtenwelt. Diese wird wegen ihres Schnurrbart-Tragens nach abendländischer Mode mit einem durch seine langen Bartfäden ausgezeichneten Wels verglichen, welcher ermattet auf dem Rücken schwimmt und einer, die Sippe der Geisha (Tänzerinnen) vertretenden Katze, deren Spröfslinge ihn an seinen Bartfäden ziehen, als Fahrzeug dient.

Als sich die Herrschaft des letzten der Shogune ihrem Ende zuneigte, war die Stellung seiner, von den Anhängern der alten Lehensverfassung und des bis dahin bevorzugten Kriegsadels hart bedrängten Minister erschüttert. Kiosai kennzeichnete die politische Lage, indem er ein Schachbrett darstellte, auf dem die als Schachfiguren verkleideten Minister solche Felder inne hatten, dafs sie unfähig waren, den Shogun vor dem „Matt“ zu schützen. Die markige Zeichnung und ihr treffender Witz brachten dem Künstler viel Bewunderung — aber auch die Verurtheilung zu einer empfindlichen Haftstrafe ein. Kaum wieder frei, machte er sich eines neuen Angriffes auf das in den letzten Zügen liegende Shogunat schuldig und mufste nochmals in's Gefängnifs wandern, aus welchem ihn die Ankunft des Mikado in Tokio befreite. In seinen Hoffnungen, dafs nun endlich der ihm verderblich erscheinende Einflufs der Ausländer auf die Minister gebrochen werde, bitter getäuscht, gab Kiosai seinem Unbehagen anläfslich eines unter kaiserlichen Auspicien in der Hauptstadt abgehaltenen Maler-Kongresses scharfen Ausdruck. Als nach alter Landessitte seine Kunstgenossen ihn um eine Probe seiner Meisterschaft baten, griff er zum Pinsel, um ihnen grofse Herren in vornehmer Hoftracht zu zeigen, in deren Gegen-

wart Engländer, Amerikaner und Franzosen sich in höchst achtungswidrigen Geberden ergingen, auf deren beleidigende Natur man daraus schliefsen kann, dafs die japanischen Vornehmen sich die Nase zuhielten. Die Mitglieder des Kongresses begriffen und ergötzten sich weidlich über das derbe Bild. Die Polizei aber erbat sich nähere Erklärungen und — Kiosai mufste die Erfahrung machen, dafs kein wesentlicher Unterschied bestehe zwischen den Gefängnissen des Mikado und des gestürzten Shogun.

Angezogen von der bedeutenden, in den Dienst des politischen Tagesstreites gestellten Begabung Kiosai's, suchten die beiden Franzosen des Meisters selbst, der wieder auf freien Füfsen sein sollte, habhaft zu werden.

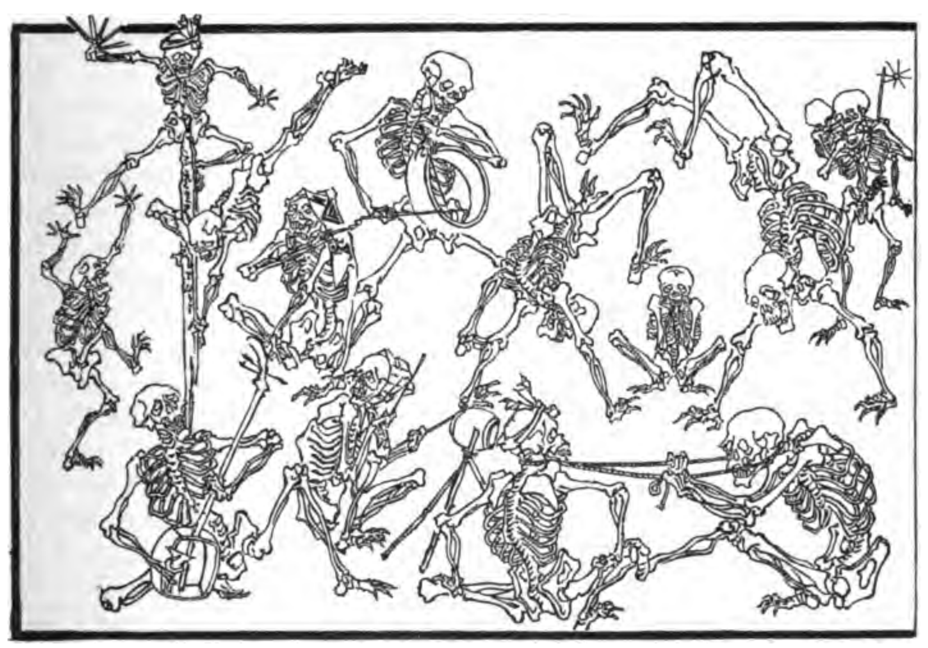
Mit einiger Mühe finden sie in einer entlegenen Vorstadt Tokio's inmitten von Gärten das einer Hütte gleichende Häuschen, welches Kiosai bewohnt, wenn ihm das Gefängnifs eben Zeit dazu läfst. Nach einigen Auseinandersetzungen werden sie eingelassen und im Vorzimmer von zwei Frauen empfangen. Das zweite Zimmer dient als Werkstatt. Papierrollen, Pinsel und Farbenkasten füllen den hellen Raum; an Wänden und Pfosten hängen komische Masken und eingerahmte Inschriften mit philosophischen Sentenzen; auf einem Tischchen sind Spenden von Kuchen und Saki vor einem Paar alterthümlicher Hausgötter aus gebranntem Thon dargebracht. Durch die Schiebewände drängen die Bäume des anstofsenden Gartens ihre Zweige herein. Ein schwanzloses Kätzchen klettert auf den Papierrollen und nascht von den, dem thönernen Gotte dargebotenen Kuchen.

Sichtlich ergriffen von der Ehre des Besuches, reibt Kiosai sich während der durch einen Dolmetscher geführten Unterhaltung mit der linken Hand den rechten Arm, — bei dem Japaner ein Zeichen grofser Verlegenheit. Allmählich nimmt das Gespräch eine heitere Wendung. Frau Kiosai bringt den Thee und kleine Kuchen, welche denen der Götterspende gleichen.

Inzwischen hat Regamey sich kampfbereit gemacht und hält, mit halbausgestreckten Beinen auf der Matte sitzend, sein Skizzenbuch auf den Knieen. Die Erlaubnifs, sein Bildnifs zu zeichnen, ertheilt Kiosai mit den landesüblichen Geberden dankbarer Zustimmung unter tiefem Verneigen. Während er mit einem Seitenblick so von ungefähr überwacht, was der Bleistift des Franzosen in das Buch zeichnet, hat er so ganz beiläufig sein eigenes Werkzeug gerüstet, Pinsel zur Hand genommen, Farben gerieben, ein Blatt Papier auf die Matte gebreitet und — da malt er, während er dem Anscheine nach für sein eigenes Bild sitzt, mit rascher Hand dasjenige seines Gegners, der nicht nur

ein trefflicher Aquarellist, sondern auch ein, in seinem Vaterlande berühmter Schnellmaler, Erfinder der „conférences en dessin" ist.

Ein förmlicher Wettkampf hebt an. Flammenden Auges, mit angehaltenem Athem greifen die beiden Künstler einander an, um eilends, wüthend einander ein getreues Abbild abzugewinnen. „Fertig" ruft Regamey. „Yoroshi" — „hat ihn" erwidert Kiosai — und wechselseitig bewundern und beloben der japanische und der französische Maler ihre wohlgetroffenen Bildnisse — deren Facsimiles Guimet mittheilt. Dafs der japanische Künstler siegreich hervorgegangen aus diesem unblutigen Duell, meint kein Geringerer als Gonse.



Skelett-Studien nach Kiosai. Gaukler und Musikanten als Skelette. Rechts unten ein Paar Skelette, welche die Stärke ihrer Nacken durch einen auch im deutschen Mittelalter bekannten Versuch prüfen.

Wie bei den meisten Künstlern der Ukio-ye-riu liegt Kiosai's Bedeutung vorzugsweise auf dem Gebiete der Zeichnung für den Holzschnitt in Flugblättern und Skizzenbüchern; dort werden wir ihn wiederfinden.

Mit der Gefolgschaft der Ukio-ye-riu ist die Bethätigung der zeichnenden Kunst Japan's in unserem Jahrhundert keineswegs erschöpft. Auch die Shijo-riu, welche wir im 18. Jahrhundert aus den naturalistischen Bestrebungen Maruyama Okio's haben erwachsen sehen, grünt noch fort bis um die Mitte unseres Jahrhunderts.

Kiku-chi Yo-sai, dessen Werkes *Zenken-Kojitsou* mit Abbildungen berühmter Japaner wir schon als einer Quelle japanischer Kostüm-

kunde gedachten, wird von seinen Landsleuten und auch von Anderson den Meistern der Shijo-Schule beigezählt, obwohl Yosai nicht, wie die meisten seiner Vorgänger, der Thier- und Blumen-Malerei, sondern nahezu ausschliefslich der geschichtlichen Malerei sich widmete. Nach den, Gonse von seinem japanischen Mitarbeiter gemachten Angaben hat Yosai seinen ersten Unterricht in dem Atelier eines Malers der Kano-Schule erhalten, in der Folge auch die anderen Schulen studirt, ohne sich jedoch einer derselben ausschliefslich zu eigen zu geben. Gestützt auf eine umfassende literarische Bildung, schuf er sich seinen eigenen Stil, eine glückliche Mischung von gewissenhaftem, zu Zeiten archäologisch durchdachtem Realismus mit verfeinertem Spiritualismus. Fenollosa freilich will dem Meister diese Eigenschaften absprechen. Er nennt ihn den kältesten und abstofsendst materialistischen aller neuzeitigen Künstler Japans, dessen Talent nur in Hirn und Hand wurzele, durch keinen Funken von Herz erwärmt werde. Gonse, welcher die Vorzüge Yosai's besser zu würdigen weifs, betont mit Recht, dafs Yosai, obwohl er von Grund aus national bleibe, am meisten unter allen japanischen Malern sich der europäischen Art genähert habe. Die Reize des Kolorits verschmäht er, ausdrucksvolle Zeichnung ist ihm Alles, daher ein Bild von seiner Hand mehr eine Geistes- als eine Augenweide. Dafs Fenollosa in diesem Falle sich nicht wie bei seiner Verurtheilung Hokusai's auf hochgeborene Kennerschaft berufen kann, erhellt aus den Ehrenbezeugungen, welche i. J. 1875 dem damals 88 Jahre alten Künstler bei seinem Besuche in Tokio erwiesen wurden. Der Kaiser empfing ihn mit der gröfsten Auszeichnung und belohnte seine Verdienste um die nationale Geschichtsmalerei durch förmliche Verleihung des Titels als „erster Maler Japans“. Drei Jahre nach diesem Triumphe, i. J. 1878, starb der Meister.



Fujiwara Sadatosi (14. Jahrhundert) mit der ihm von Liu, seinem chinesischen Lehrmeister, geschenkten Biwa, aus dem Zenken-Kojitsou des Yosai.

Auch Shiba-ta Zeshin, einer der angesehensten lebenden

Maler, zugleich ein berühmter Lackmaler, gehört der Shijo-Schule an.

Mag Zeshin und mögen andere tüchtige Künstler noch eine Weile den Ruhm der Malerschulen des 18. Jahrhunderts fortpflanzen, im Ganzen ist ein Ebben der japanischen Kunst in unseren Tagen unverkennbar. Seit dem Jahre 1868, welches wie ein Abgrund zwischen dem rein japanischen und dem europäisirten Japan klafft, hat nervöse Arbeit für die Neugestaltung aller politischen und socialen Verhältnisse die dämmernde Behaglichkeit der alten Zustände ersetzt, unter denen die schönen Künste eine Lebensfrage für alle Gebildeten gewesen waren. Statt Neues zu schaffen, zehrt die bildende Kunst der Japaner unserer Tage von dem Erbtheil ihrer Väter.



Fürstlicher Flötenspieler. Aus dem Zenken-Kojitsou des Yosai.

Inwiefern der Einflufs des Abendlandes, die Bekanntschaft mit den Meisterwerken der grofsen Italiener und Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts, die persönliche Berührung mit unseren lebenden Malern und der Uebergang zur Technik der Oelmalerei befruchtend oder verwirrend auf die Malerkunst der Japaner einwirken werden, läfst sich noch nicht ermessen. Auffällig ist der Umstand, dafs die Japaner, so rasch sie sich die exacten Wissenschaften des Abendlandes und ihre Nutzanwendung auf das wirthschaftliche Leben anzueignen suchten, so übereilt sie die historischen Formen ihres äufseren Lebens gegen abendländischen Mummenschanz dahin zu geben scheinen, sie doch in der bildenden Kunst ein stolzes Beharrungsvermögen bekunden, welches sie bisher abgehalten hat, ihre männliche Jugend auf unsere Kunst-Akademien zu senden, oder abendländische Maler und Bildhauer als Professoren an japanische Pflegstätten der Kunst zu berufen.



Satyre auf die Annahme europäischer Tracht und Sitte. Ein Hutmacher stülpt dem japanischen Glücksgott Fuku-roku-giu einen Cylinder auf sein erhabenes Haupt, zum staunenden Ergötzen der Zuschauer und des Gottes selbst. Die Mäuse des Glücksgottes Daikoku wandern aus. Das Seitenstück hiervon zeigt Daikoku, wie er seinen Mäusen Anschauungsunterricht vor einer Wandtafel ertheilt, während der dicke Glücksgott Hotei, der Freund der Kinder, mit komischem Entsetzen davonläuft. Aus der Mangwa des Shofu Kiosai (1881).



Wachteln im reifen Hirsefeld. Aus dem Ehon shabo fukuro (Bilderschatz für Künstler) des Tachibana Morikuni vom Jahre 1720.

Der Buchdruck und die vervielfältigenden Künste.

Auch der Buchdruck der Japaner ist auf Anregungen aus China zurückzuführen, wo schon im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung Papierabdrücke des Textes klassischer Bücher von öffentlich aufgestellten Tafeln erwähnt werden und noch erhalten sein sollen. Dieser Umstand und das häufige Vorkommen älterer chinesischer Holztafeldrucke mit weifser Schrift auf schwarzem Grunde hat Ernest Satow dazu geführt, in seiner in den „Transactions of the asiatic society of Japan“ veröffentlichten Abhandlung über die Incunabeln der japanischen Druckerkunst die Vermuthung aufzustellen, die Erfindung sei überhaupt davon ausgegangen, dafs man monumentale, mit vertiefter Schrift bedeckte Steine, wie solche in China häufig vorkommen, geschwärzt und auf Papier abgerieben habe, ohne dieses in die Vertiefungen einzudrücken. Ein planmäfsiges, die Vervielfältigung beabsichtigendes Abdrucken von, für diesen Zweck geschnittenen Holztafeln scheint aber in China nicht früher als zu Ende des sechsten Jahrhunderts geübt worden zu sein, wo der Gründer der Sui-Dynastie die Ueberbleibsel der klassischen Bücher in Holz schneiden liefs. Lange Zeit blieb auch dort das Gebiet des Buchdruckes ein sehr beschränktes; erst im 10. Jahrhundert werden gedruckte Bücher mehrfach erwähnt.

In Japan geschieht des Abdruckes von Schrifttafeln zuerst im Jahre 764 Erwähnung, als die Kaiserin Shiyau-toku, in Erfüllung

eines Gelübdes, an die buddhistischen Tempel und Klöster eine Million kleiner hölzerner Pagoden vertheilen liefs, in deren jede ein Abdruck eines Abschnittes „*Dhâranî*“ aus der buddhistischen Schrift „*Vimala nirbhasa Sûtra*“ eingeschlossen war. Im Kloster von *Hofu-riu-zhi* in Yamato ist noch eine Anzahl dieser kleinen Pagoden mit den ursprünglichen Abdrücken der *Dhâranî* erhalten. Letztere sind in Sanskrit-Text, aber mit chinesischen Schriftzeichen auf anderthalb Fufs lange und zwei Zoll breite Papierstreifen gedruckt und zusammengerollt unter den Aufsatz der kleinen Pagoden gesteckt. Von den sechs *Dhâranî* jener *Sûtra* sind bis jetzt drei in Abdrücken aufgefunden; dafs die Abdrücke Abweichungen des Textes und der Schriftzeichen von einander aufweisen, erklärt sich aus der Höhe der Auflage, welche eine Mehrheit von Platten erfordert haben mufs. Darüber, ob die Platten hölzerne, oder aus Metall gegossene waren, bestehen Meinungsverschiedenheiten unter den japanischen Alterthumsforschern; gröfsere Wahrscheinlichkeit haben die metallenen Platten schon deswegen für sich, weil solche mit erhabenen chinesischen Schriftzeichen a. d. J. 816 sich erhalten haben.

Eines gedruckten Buches, das ein buddhistischer Priester aus China heimbrachte, wird zuerst i. J. 987 gedacht. Als erstes in Japan selbst gedrucktes Buch betrachtet Satow den in seinem Besitze befindlichen 284. Band des Werkes: *Dai-han-ni-ya Kiyau*, datirt vom Frühling des Jahres 1157. Bis zu dieser Entdeckung hatten des Shotoku-Daishi „Siebenzehn Gebote“, welche ein Mönch zu Ohohara bei Kioto i. J. 1172 vervielfältigte, als das älteste Buch gegolten.

Auch abgesehen von den datirten Büchern selbst, berichten die japanischen Annalen in unzweideutiger Weise über Holztafeldrucke aus dieser Zeit. So ist überliefert, das vom Gründer der *Zhiyaudo*-Secte herausgegebene „*Sen-jiyaku-shifu*“, welches zwischen 1198 und 1206 zum ersten Mal und 1211 in zweiter Auflage gedruckt wurde, habe bald nach seinem Erscheinen den Hafs der in den Bergklöstern des Hiyei-san hausenden mächtigen Priesterschaft erregt, welche die Verbrennung aller Abdrücke dieses ketzerischen Machwerkes und der Holzplatten, von denen sie abgezogen worden, forderte. Japanische Archäologen haben Facsimiles einzelner Seiten dieses Buches veröffentlicht. Satow hebt hervor, dafs die Schrift mit ihren wohlgeformten, breiten, kräftigen Zügen ebenso grofse Gewandtheit des Pinsels wie der Werkzeuge des Holzschneiders bekunde.

Lange Zeit beschränkten die Drucker sich auf die Vervielfältigung religiöser Schriften, von denen Satow eine ganze Reihe aus dem 13. und 14. Jahrhundert aufführt, darunter einen in seinem Besitze befindlichen Abdruck von den „Zehn Mitteln des Heils“, datirt vom Jahre 1248 und mit einem Nachsatz versehen, welcher besagt: „Für

das Schneiden dieser „Zehn Mittel“ hat sich der Kopist nicht um ein Pünktchen von der Schrift vor ihm entfernt, sondern ist ganz genau der Handschrift seines Lehrmeisters gefolgt.“ Die Blätter dieses Buches bestehen aus besonders glänzendem Papier, sind beiderseits bedruckt und waren ursprünglich nicht geheftet, sondern an ihren Innenrändern zusammengeklebt.

Auch chinesische Bücher wurden nachgedruckt, zuerst i. J. 1364 das Buch „*Lun Yu*“, das erste der „vier Bücher der vier Philosophen“, mit Aussprüchen des Konfucius. Eine Anzahl solcher, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in Japan ausgegebener Nachdrucke chinesischer Bücher zählt Satow ebenfalls auf, theils auf Grund eigenen Besitzes, theils der Forschungen japanischer Gelehrten, welche diesem Gegenstand schon lange ihre Aufmerksamkeit zugewendet haben

Das erste in Wahrheit national-japanische Werk, ein Theil des zu Anfang des 8. Jahrhunderts zusammengestellten Geschichtswerkes „*Ni-hon-gi*“, ist erst in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts gedruckt worden. Von da an beginnt eine erhöhte, alle literarischen Bedürfnifse des Volkes umspannende Thätigkeit der Buchdrucker. Der Kriegszug Hideyoshi's nach Korea, von wo die Sieger zahlreiche dort gedruckte Bücher heimbrachten, reizte dazu um so nachdrücklicher, als diese Bücher einem Volke entstammten, auf welches die Japaner bisher als auf ein tief unter ihnen stehendes hinabgeblickt hatten. Auch förderte Jyeyasu die Druckerkunst, indem er in seinen letzten Lebensjahren japanische Handschriften sammeln liefs und zu ihrer Vervielfältigung nachdrücklich aufmunterte.

Eine sehr merkwürdige, von Satow nachgewiesene Thatsache ist das in diese Zeit fallende Auftreten des Druckes mit beweglichen Typen, welchen die Japaner in Korea kennen gelernt hatten und in den nächsten dreifsig bis vierzig Jahren so bevorzugten, dafs Holztafeldrucke aus dieser Zeit zu den Seltenheiten gehören.

In China sollen bewegliche Typen aus gebranntem Thon schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts angewandt worden sein. Satow hat Belege für diese Angabe nicht zu finden vermocht. Er hat aber Beweise für ein immerhin sehr frühes Vorkommen beweglicher Typen aus einem Drucke der Zeit zwischen 1317 und 1324 geschöpft, ohne jedoch über dessen koreanischen oder chinesischen Ursprung zu einem abschliefsenden Urtheil gelangt zu sein. Einhundertsechsundzwanzig Jahre vor den ersten in Europa mit beweglichen Typen gedruckten Büchern erschienen, ist dieses Buch eines der merkwürdigsten Denkmäler für die Geschichte der Buchdruckerkunst. Daran, dafs bewegliche Typen zu seiner Herstellung gedient haben, ist kein Zweifel möglich, wie Satow an den Einzelheiten des in seinem Besitze befind-

lichen Abdruckes nachweist. Selbst wenn die frühe Datirung sich später auf andere Weise erklären sollte, würden immer noch drei andere, aus den Jahren 1409, 1434 und 1437 datirte koreanische Bücher, welche mit 19 anderen sich in der Bibliothek des letzten der Tokugawa-Shogune befanden, als Beweise dafür übrig bleiben, dafs die Koreaner früher als die Europäer sich beweglicher, metallener Typen für den Buchdruck bedienten.

Satow hat zwei von diesen, nach dem Sturze des Shogun in den Besitz des Mikado gelangten Büchern genau untersuchen können und erklärt es für durchaus zweifellos, dafs beide, das „*Sun-tzu Shi-i Chia Chu*“ von 1409 und das „*Li-tai Chiang Chien Po-i*“ von 1437, mit beweglichen Typen gedruckt sind. In einem sehr merkwürdigen Nachworte zu dem ersten dieser Bücher wird ein König von Korea redend eingeführt. Er sagt, dafs, wer regieren wolle, Kenntnifs von guten Büchern nehmen müfse, um seine Grundsätze zu festigen und seinen Charakter zu vervollkommnen; nur wenige Bücher seien aus China nach Korea gelangt; mit Holztafeln könne man unmöglich alle vorhandenen Bücher drucken; daher wünsche er, dafs man Typen aus Kupfer forme und mit diesen alle erhaltbaren Bücher drucke, damit ihr Inhalt weite Verbreitung finde. Mit den grofsen Kosten dieses nützlichen Unternehmens wolle er sein Volk nicht belasten; er selbst und seine Verwandten und Würdenträger seien dasselbe durchzuführen Willens und gewifs auch im Stande. Weiter wird erzählt, der König habe zur Ausführung und Beaufsichtigung des Typengusses namentlich aufgeführte Beamte ernannt, welche binnen wenigen Monaten mehrere hunderttausend Typen herstellten. Das von der Zeit zwischen dem 14. Dezember 1403 und dem 12. Januar 1404 datirte Nachwort schliefst mit den Worten: „Des Königs Anordnung zufolge wurden also Typen gegossen, um sämmtliche Bücher zu drucken. Möchte ihre Anzahl sich zu einer Myriade von Bänden vermehren und diese einer Myriade von Geschlechtern überliefert werden! So umfassend war die Absicht, so tief und weitblickend der Gedanke, welcher sie einflöfste! Die Ueberlieferung von des Königs Unterweisung möge so lange dauern und so unvergänglich sein wie der heilige Kalender!“

Auch das zweite Buch vom Jahre 1437 enthält ähnliche Nachworte, von denen eines, datirt vom Jahre 1422, über den Gufs einer kleineren Type unter Aufsicht eines Ri Chang genannten Beamten berichtet.

Dafür, dafs auch in Japan schon, wie ein dortiger Antiquar behauptet, zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit beweglichen Typen gedruckt worden sei, hat Satow Beweise nicht zu finden vermocht. Als erstes in Japan mit beweglichen Typen gedrucktes Buch ist der

Mêng Ch'iu, ein chinesisches Kinder-Lesebuch in 3 Heften, anzusehen, welches im 5. Jahre *Bunroku*, d. h. i. J. 1596 n. Chr. zu Kioto gedruckt worden ist. Das zweite Buch, *Kiñ-shiu-Dañ*, v. J. 1597 hat ein merkwürdiges Nachwort, welches besagt, daſs die Typen dazu aus Holz geschnitzt wurden, „einzelne Zeichen aus einzelnen Stücken Holz, welche dann auf ein Brett gelegt und auf ein Blatt Papier abgedruckt wurden. Durch wiederholtes Zusammenstellen der Stücke wird es möglich, den Ansprüchen aller groſsen Büchereien der Welt zu genügen. Dies Verfahren wurde unlängst in Korea entdeckt, und als die Kunde davon zum Mikado gelangte, veranlaſste er Arbeiter, es nachzuahmen. Es war Seiner Majestät weiser Gedanke, es den alten Königen gleich zu thun, welche ihre Unterthanen erzogen, indem sie dieselben „die sechs Klassen des Buches der Dichtkunst" lehrten, auf daſs diese Verse, in den Familien gehütet und von Allen wiederholt, unvergänglich weiterüberliefert werden sollten. Im zweiten Jahr der Periode Kiocho geschrieben von seinem Diener, dem Priester Rei-zan von Nan-zen-shi".

Gleichzeitig wurden mit denselben Typen die das Zeitalter der Götter enthaltenden ersten beiden Bände des schon erwähnten *Ni-hon-gi*, dessen Fortsetzung aber mit dem gewöhnlichen Verfahren gedruckt. Im Jahre 1599 folgen Ausgaben chinesischer Klassiker: der „vier Bücher der vier groſsen Philosophen" und der zwei Bücher der Vorbilder kindlicher Liebe des Mencius und andere, mit denselben Typen gedruckte Bücher, welche Satow namhaft macht.

Erst zwanzig Jahre später treten an Stelle der hölzernen, kupferne Typen, mit denen i. J. 1622 eine chinesische Encyclopädie in 78, zu 15 Bänden verbundenen Heften gedruckt wird, nach Satow's Urtheil das schönste typographische Werk, welches jemals in Japan geschaffen worden.

Während diese in Kioto gedruckten Bücher dem Einfluſse des Mikado zu danken waren, wirkte auch der Shogun Jyeyasu anregend auf die neue Kunst. Er lieſs Sätze hölzerner Typen in wenigstens zwei Gröſsen schneiden und übergab diese dem Priester San-yeu, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Jeyasu der von ihm zu Fushimi gegründeten Bildungsanstalt für Priester und Laien vorgesetzt worden war. Von Fushimi, aus dem Kloster *Wen-kuwo-shi* gingen im Laufe der nächsten zwanzig Jahre zahlreiche, mit beweglichen Typen gedruckte Bücher in die Welt, als erstes i. J. 1599 das „*Kou-shi Kego*", Gespräche des Konfucius. In dem von San-yeu unterzeichneten Nachwort erklärt derselbe, dieses sei das erste der von ihm „mit den etlichen hunderttausend hölzernen Typen", welche ihm von Jyeyasu verehrt worden, gedruckten Bücher. Zwei chinesische Werke über die Kriegskunst folgten im selben Jahre, das 10bändige Werk *Zhiyau-guwan*

Sei-yeu i. J. 1600, das Buch der Veränderungen, *Yih-King*, des Confucius i. J. 1605, letzteres auf besonderen Befehl des Jyeyasu; die erste vollständige Ausgabe des *Ni-hon-gi* i. J. 1610.

Im Jahre 1615 kommt Jyeyasu mit der Anordnung des Gufses kupferner Typen für eine Ausgabe des *Dai-zau Ichi-zan*, einer Sammlung buddhistischer Geschichten, dem Mikado noch zuvor. Da es ihm aber in seiner damaligen Residenz Sunpu an geschickten Arbeitern hierfür fehlte, liefs er solche von Kioto kommen.

Nach seinem Tode setzten religiöse Körperschaften und private Unternehmer den Druck mit beweglichen Typen, vorzugsweise für die Herausgabe chinesischer Klassiker und Wörterbücher, noch eine Weile fort. Aus nicht ganz klarliegenden Gründen, vielleicht weil der Typendruck weit wehr als der Holztafeldruck die Druckfehler begünstigte, vielleicht weil jener eine zu grofse Kapitalanlage erforderte, kommt der erstere schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts wieder aus der Mode. Satow hat kein nach dem Jahre 1629 mit beweglichen Typen gedrucktes Buch auffinden können — obwohl die hölzernen, von San-yeu benutzten Typen sich erhielten und noch bis vor wenigen Jahren in Kioto, wohin die von jenem geleitete Bildungsanstalt später verlegt wurde, bewahrt worden sind.

Erst in unserem Jahrhundert wurde der Typendruck wieder belebt und vorzugsweise für die Herstellung bändereicher Werke, u. A. des 60bändigen Kataloges der kaiserlichen Bibliothek angewandt. Auch politische Tagesschriften wurden mit beweglichen Typen gedruckt, weil letztere sich in den Zeiten der Gährung vor dem Durchbruch der neuen Aera leichter als Haufen hölzerner Drucktafeln den Nachspürungen der Polizei entziehen liefsen. Vom fachmännischen Standpunkte aus beurtheilt, stehen aber diese neueren Drucke weit zurück hinter den Incunabeln des japanischen Typendruckes. Erst in jüngster Zeit hat mit dem Aufschwung der Tagespresse und den wachsenden wissenschaftlichen Bedürfnissen des japanischen Volkes auch die Herstellung und Anwendung der Drucktypen wieder eine solche Vollkommenheit erreicht, dafs der zweieinhalb Jahrhunderte allein herrschend gewesene Holztafeldruck verdrängt zu werden droht.

Mit der Geschichte des Buchdruckes in Japan ist diejenige des Holzschnittes eng verknüpft. Da es bei dem Holztafelverfahren kaum schwieriger und kostspieliger ist, auf einer Holzplatte die Vorzeichnung einer malerischen Darstellung, als die verschlungenen Züge einer Handschrift nachzuschneiden, erfreut sich Japan einer überaus umfangreichen illustrirten Literatur, deren Anfänge in das Jahr 1610, wo das erste illustrirte Buch erschien, zu setzen sind, und welche, nach einigen



Jahren anscheinenden Niederganges, in unseren Tagen wieder zu neuem Fluge anhebt.

Bis zum Jahre 1610 kommen Holzschnitte nur als Einzelblätter vor, denen zum Theil ein sehr hohes, hinter die Anfänge des Holzschnittes in Europa weit zurückreichendes Alter zugeschrieben wird. Die meisten dieser alten „fliegenden Blätter" enthalten Darstellungen von Heiligen und wurden und werden, ganz wie bei uns, in Klöstern, bei Tempeln und an Wallfahrtsstätten den Pilgern verkauft. Da die Priester durch den Absatz der Abdrücke von den oft als eigenhändige Werke berühmter Religionslehrer gepriesenen Platten Einnahmen erzielten, welche um so gröfser waren, je älter und heiliger der Nimbus, welcher diese Bilder umgab, so liegt die Vermuthung nahe, dafs manche dieser Platten in neueren Zeiten untergeschoben sind. Anderson erkennt jedoch einigen solcher Drucke ein zweifellos hohes Alter zu. So den im Tempel des Taishaku (Indra) von Shibamata unweit Tokio bewahrten Holzplatten mit dem rohen Bilde des Gottes *Indra*, der Ueberlieferung nach ein Werk des i. J. 1282 gestorbenen Priesters Nichiren, des berühmten Gründers der *Hokke*-Secte der Buddhisten. Noch ältere, vom Jahre 1186 datirte Holzschnittbilder der Gottheit Kwanon werden in dem Geschichtswerke *Atzuma Kagami* erwähnt.

Lange bevor der Bilder-Holzschnitt der Buchausstattung dienstbar wurde, kommen schon Schriftrollen mit Holzschnitten vor. Als ältestes Beispiel wird eine kleine Rolle erwähnt, welche die Heilswege der Gnadengottheit Kwanon darstellt und von Satow für den Nachdruck eines chinesischen Vorbildes gehalten wird.

Aus diesen rohen Anfängen hat sich der japanische Holzschnitt erst spät, von der noch jüngeren Zellenschmelzarbeit abgesehen, später als alle übrigen technischen Künste, in denen es die Japaner zur Meisterschaft brachten, zu vollkommeneren Leistungen erhoben. Als erstes mit Holzschnitten illustrirtes Buch gilt die im Jahre 1610 in *Hirakana*-Schrift mit beweglichen Typen gedruckte Ausgabe der im 10. Jahrhundert, angeblich vom Kaiser Kwazanno Ju, verfafsten *Isé Monogatari*, Erzählungen aus der Landschaft Ise, welche die Reisen, Liebschaften und Abenteuer eines ungenannten Helden schildern, in welchem der berühmte Dichter Narihira vermuthet wird. Der Stil der Holzschnitte dieses Buches soll nach Satow etwas an die gleichzeitigen chinesischen und koreanischen Holzschnitte erinnern. Nur sehr langsam entwickelte sich von diesem ersten Schritte an die Ausstattung der Bücher mit Holzschnitten. Erst vom Jahre 1680, in welchem Hishigawa Moronobu, ein Zeichner für Färbereien in Kioto, eine Sammlung kräftiger und urwüchsiger Skizzen veröffentlicht, welche, wahrscheinlich unter seiner unmittelbaren Leitung, von tüchtigen Holz-

schneidern geschnitten waren, datirt der Aufschwung des Holzschnittes, welchem sich von da an zahlreiche ausgezeichnete Künstler aller Malerschulen widmen.

Die Anfänge des Farbendruckes setzt der Japaner Sakakiwara nicht weiter zurück als in das Jahr 1695, wo mit Holztafeln farbig gedruckte Bildnifse des Schauspielers Ichikaha Dañ-zhifu-rau in den Strafsen Yeddos verkauft wurden. Bis dahin hatte man sich begnügt, die Holzschnitte in den Büchern mit der Hand zu coloriren, so z. B. für eine sechsbändige Ausgabe der *Heiji - Monogatari* v. J. 1626. Vielleicht reichen jedoch die Versuche, die Handmalerei durch den Druck zu ersetzen, noch weiter zurück als in das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Gonse erwähnt ein zum alten Bestande der Pariser Nationalbibliothek gehöriges kleines Heft mit Erzählungen unter dem Titel *Ourashima*, dessen roher Druck und kindliches, an unsere alten Spielkarten-Drucke erinnerndes Colorit ein hohes Alter verrathen und das, obwohl undatirt, älter sein mufs als das Jahr 1653, mit welchem ein früherer Besitzer seinen Namen eingeschrieben hat.

Bald vervollkommnet sich auch diese Erfindung, und während in Europa der Holzschnitt der Vergessenheit anheimfällt, und die hier glänzend entwickelten Techniken des Kupferstiches und der Radirung den Bedarf der inneren Buchausstattung allein bestreiten, beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts für Japan die Blüthezeit der Holzschneidekunst und des Holzfarbendruckes. Ein Jahrhundert hindurch sehen wir dort unter der Mitarbeiterschaft der ersten Maler Reihen illustrirter Bücher entstehen, welche sich, was die künstlerische Handhabung der Technik betrifft, neben den alten Meisterwerken der europäischen Holzschneidekunst behaupten und auf dem Gebiete des Farbenholzschnittes das Höchste leisten, was jemals mit diesem Verfahren erreicht worden ist. Merkwürdiger Weise fallen die schönsten Leistungen vielfarbigen Holztafeldruckes der Japaner in dieselben Jahre, wo man sich in England und Frankreich bemüht, die Verfahren der Aquatinta- und punktirten Manier des Kupferstiches für die farbige Wiedergabe von Gemälden auszunutzen.

Bevor wir uns mit der Geschichte des japanischen Holzschnittes und seinen besten Leistungen während der zwei Jahrhunderte seit seinem durch Moronobu angeregten Aufschwung beschäftigen, müssen wir einen Blick auf das japanische Buch im Allgemeinen und auf das seit jener Zeit sich ziemlich gleich gebliebene Verfahren bei seiner Herstellung werfen.

Mit der äufseren Ausstattung ihrer Bücher treiben die Japaner keinen Aufwand; wir finden bei ihnen Nichts, was den mit metallenen Beschlägen, Email- und Elfenbein-Platten geschmückten Buchdeckeln

des europäischen Mittelalters zu vergleichen wäre, keine Einbände aus gepunztem oder mit Goldpressungen verziertem Leder.

In der Regel bleibt das Buch für den Gebrauch in derselben Heftung, in welcher es aus der Werkstatt des Druckers hervorgegangen ist. Diese Heftung weicht von der in Europa üblichen Broschirung wesentlich ab. Die Druckbogen werden nicht erst nach dem Druck durch mehrfaches Falzen in das Format des Buches gebrochen, sondern sind schon vorher so zurecht geschnitten, dafs das gewünschte Format sich durch einmaliges Zusammenlegen des nur einseitig bedruckten Bogens ergibt. Der Falz bleibt unaufgeschnitten und bildet, nachdem die Bogen in der Reihenfolge der Seiten geschichtet und an der Rückseite des Buches, wo die freien Ränder übereinanderliegen, mit einem Seidenfaden geheftet sind, den äufseren Schnitt des Buches. Dieselbe Heftung verbindet zugleich die aus biegsamem, dickem Papier zugeschnittenen Deckblätter mit dem Block des Buches, auf dessen Rücken die weifsen, durch das Heften zusammengeprefsten Ränder der Druckbogen unbedeckt, nur an den Ecken durch Vorstöfse aus farbiger Seide geschützt, sichtbar bleiben.

Auf dem vorderen Schnitt bemerkt man schwarze Streifen und Strichelungen in regelmäfsigen Abständen, welche daher rühren, dafs auf den schmalen Raum zwischen der linken Einfassungslinie der ersten und der rechten der zweiten Druckseite auf die Mitte jedes Bogens oben der Titel, unten die Bogenzahl und bisweilen der Druckort gesetzt werden. Beim Zusammenlegen des Bogens wird der Titel durch den Falz getheilt, die Bogenzahl aber bleibt meistens, da sie etwas aus der Mitte nach rechts gerückt ist, ungetheilt, so dafs sie beim Aufblättern des Buches leicht überblickt werden kann.

Die in der rechten, oberen Ecke jedes Blattes beginnende, in senkrechten Zeilen von rechts nach links laufende Schrift hat zur Folge, dafs bei aufgeschlagenem Titel, umgekehrt wie bei unseren Büchern, der Rücken des Buches rechts vom Titel liegt.

Der einzige Schmuck, welcher dem so hergestellten, leichten und handlichen Buche von Aufsen hinzugefügt wird, besteht in einem Ueberzug der Deckel mit Buntpapier, welches meist nur einfarbig, mit Flachmustern beprefst oder bedruckt, auch wohl mit Goldwolken bepudert oder mit Goldblättchen gespickt ist. Nicht selten deuten die Muster schon auf den Inhalt: ausgestreute Kirschblüthen lassen uns lyrische Dichtungen, Wappen alter Heldengeschlechter Erzählungen ruhmreicher Thaten vermuthen. Der Umschlag der im Jahre 1856 unter dem Titel „*Ansei kenbun roku*“ ausgegebenen illustrirten Beschreibung der schrecklichen Erdbeben, welche zu Anfang der Periode *Ansei,* im Herbste 1855, einige Gegenden Japans verwüsteten, zeigt in Schwarz-

und Braundruck Trümmer von Dachziegeln mit den beiden kaiserlichen und dem Wellenwappen.

Die Farbe des seidenen Vorstofses und des auf dem Deckel sichtbaren Heftfadens stimmt bei den besser ausgestatteten Büchern zur Farbe des Deckels, und ebenso die Farbe des langen, schmalen, mit dem Titel und der Bandzahl in Schwarz oder Roth bedruckten Papierstreifens, welcher dem oberen Deckel nahe seiner linken Kante aufgeklebt wird.

Für Bücher des gröfsten Formates, welches annähernd dem deutschen Reichs-Folio entspricht, werden auch wohl je zwei, einseitig bedruckte Bogen dieser Gröfse mit dem Rücken gegeneinandergelegt und an der dem Schnitt des Buches entsprechenden Kante zusammengeklebt, im übrigen aber wie die halbgebrochenen Bogen geheftet.

Bilder ohne Text werden auch noch auf andere Weise verbunden, entweder durch Aufkleben derselben auf eine oder beide Seiten einer langen Reihe, nach Art der Klappfibeln unserer Kinder aneinandergefügter Papierbogen, oder durch Zusammenkleben je zweier ihrer Seitenränder. Im ersteren Falle kann durch Auseinanderklappen des „*Orihon*“ genannten Buches eine beliebige Zahl der Bilder zugleich nebeneinander zur Schau gelegt werden, im zweiten wird das Bilderbuch zum *Makimono*, einer langen Rolle, deren Bilder man durch stückweises Ab- und Wiederaufwickeln vorführt.

Dickleibige Bücher sind nicht beliebt, jedes Werk wird in eine Anzahl dünner, handlicher Hefte zerlegt, die bisweilen in einem, durch einen losen, mit einem kleinen Schieber verschliefsbaren, mit buntgemustertem Papier oder Gewebe überklebten Pappumschlag oder durch zwei mit Bändern verbundene schlichte Holzdeckel zusammengefafst werden. Neue Bücher pflegen in ein Streifband gleicher Gröfse geschoben verkauft zu werden, dessen Schauseite oft mit einem hübschen, farbigen Titelbilde versehen ist, das im Buche selbst nicht wiederkehrt und daher sorgsamer Bewahrung mit demselben werth ist.

Die erste — nach unserer Gewöhnung die letzte — Seite des Heftes enthält den oft durch Einfassungen oder Vignetten verzierten Titel, wenn dieser nicht etwa schon der Innenseite des Umschlages aufgeklebt ist. Text und Bilder sind mit einer einfachen schwarzen Linie ringsum eingefafst. Diese Linie fehlt auch da nicht, wo die beiden Darstellungen der aufgeschlagen nebeneinanderliegenden Seiten sich für das Auge zu einem zusammenhängenden Bilde vereinigen sollen. Die dadurch bewirkte, für ein europäisches Auge störende Unterbrechung des Bildes wird durch die Heftung, welche die beiden Bildhälften aneinanderrückt, nur zum Theil ausgeglichen, ist aber weniger widersinnig als das in der europäischen Buchausstattung be-

nutzte Auskunftsmittel, ein die Breite einer Seite überschreitendes Bild mit dem Kopf, statt nach oben, nach dem Rücken des Buches zu richten. Weder in den Holzschnittbüchern der Blüthezeit der deutschen Renaissance, noch in den mit eingedruckten Kupferstichen so anmuthig geschmückten Ausgaben französischer Dichter aus dem 18. Jahrhundert finden wir Beispiele dieser plumpen Bilderverdrehung, die für wissenschaftliche Werke unvermeidlich sein mag, aber in illustrirten Büchern, die auf künstlerische Ausstattung Anspruch erheben, nicht für zuläfsig erachtet werden sollte. Die seltenen Ausnahmen von der Regel, welche sich in einigen von Hokusai illustrirten Büchern zeigen, sind wahrscheinlich europäischen Vorbildern zu belasten.

In der Vertheilung von Schrift und Bild waltet die freieste Willkür. Bald erscheinen die Bilder als im Text zerstreute Vignetten, bald sind erläuternde kurze Bemerkungen mitten in die Bilder, zwischen die handelnden Personen oder auf wolkenartig abgegrenzten Ecken und Rändern eingetragen, bald gröfsere, für die Darstellung überflüssige Flächen mit grofsen Sätzen dicht beschrieben. Diese scheinbare Regellosigkeit findet aber ihre Grenze in den, Bilder und Schrift gemeinsam umschliefsenden Randlinien und ihre Erklärung darin, dafs Schrift und Bild durch den Druck von einer und derselben Holzschnittplatte hergestellt werden. Bei den *Kusa-zoshi* genannten Heften kleinsten Formates, welche vor etwa hundertfünfzig Jahren zuerst in Aufnahme kamen und seitdem für die bändereichen Bücher der volksthümlichen Novellenschreiber vorwiegend in Gebrauch geblieben sind, ist jedes Plätzchen rings um die Figuren mit Schriftzeichen dicht ausgefüllt.

Die Regellosigkeit der japanischen Buchillustrationen ist in neuerer Zeit, nicht selten auf Kosten des guten Geschmackes, in Europa nachgeahmt worden. Zuerst haben, wie das bei der technischen Unabhängigkeit unserer Buchillustrationen von dem Typensatz leicht zu erreichen war, französische Schriftsteller über Japan jene Regellosigkeit durch capriciöses Ausstreuen der Vignetten in- und aufserhalb des durch den Schriftsatz gegebenen Raumes noch zu überbieten gesucht, und ihrem Beispiel sind Andere in Büchern gefolgt, die mit Japan nichts zu schaffen haben.

Das technische Verfahren bei Herstellung der japanischen Bücher ist das denkbar einfachste. Zeichner und Schreiber — oft eine Person — malen, was sie von Bildern und Worten vervielfältigt zu haben wünschen, mittelst des Pinsels in schwarzer Tusche auf eines der dünnen, durchscheinenden und doch so festen Blätter japanischen Papieres. Dieses Blatt wird mit der Schriftseite nach unten auf den in der Regel aus Kirschbaum, stets aus Langholz bestehenden Holzstock geklebt und, wenn es nöthig ist, durch feuchtes Abreiben noch verdünnt.



Fuku-roku-giu, einer der sieben Glücksgötter, nach einem Holzschnitt des Werkes „Ituku-shima ye-ma kagami", welches die im Tempel zu Itukushima bewahrten alten Gemälde beschreibt (1849).

Die Linien und Buchstaben erscheinen nun auf der Rückseite des Papieres mit völliger Deutlichkeit im Spiegelbilde; der Holzschneider schneidet das überflüssige Holz mittelst kleiner Meifsel weg, Zeichnung und Schrift bleiben erhaben stehen, das an ihnen noch haftende Papier wird entfernt, und die Druckplatte ist fertig. Da von mehreren Holzschneidern gleichzeitig mehrere Holzstöcke in Arbeit genommen werden können und der Druck statt mit der Presse, deren sich die Japaner für den Abdruck ihrer Holztafeln nie bedient haben, einfach mit der Hand oder dem Reiber vollzogen wird, lassen einerseits die Schnelligkeit der Herstellung, andererseits die Gröfse der Auflage und bei der Niedrigkeit der Arbeitslöhne auch der billige Preis des Erzeugnisses für einen Japaner nichts zu wünschen übrig.

Vergleichen wir die japanischen Holzschnitte mit den Meisterwerken deutscher Holzschneidekunst der Renaissance, so fällt uns die völlig abweichende Behandlung auf. Wohl stimmen sie darin überein, dafs bei beiden die Künstler nicht jene malerisch glänzende Wirkung beabsichtigen, welche den modernen Holzstich der Europäer beherrscht. In den Darstellungsmitteln gehen sie aber weit auseinander. Während der deutsche Holzschneider des 16. Jahrhunderts die körperliche Wirkung des von ihm auf der Fläche Dargestellten durch parallele oder gekreuzte Strichlagen in mannichfacher Schwingung und Schwellung hervorbringt, ist dem japanischen Künstler dieses conventionelle Ausdrucksmittel völlig fremd geblieben. Der Japaner kennt wohl jene Strichlagen, doch benutzt er sie nur, wo sie aus der Natur des

dargestellten Gegenstandes folgen, bei der Mähne eines Pferdes, dem Fell eines Tigers, dem Schweif eines Pfauen, der Rinde eines Baumstammes. Seine Darstellungsmittel beschränken sich anfänglich auf eine sicher umrissene, ausdrucksvolle Linienzeichnung, welche alle charakteristischen Einzelheiten wiedergiebt, und auf schwarze, durch keine Schraffirung gebrochene Flächen, innerhalb welcher die Linien der Zeichnung weifs erscheinen. Von solchen platten Tönen weifs er wirkungsvollen Gebrauch zu machen, z. B. windbewegte Blätter plastisch anschaulich zu gestalten, indem er die Oberseiten weifs mit schwarzen Adern, die Unterseiten schwarz mit weifsen Adern darstellt; eine durchaus conventionelle Manier der Pflanzenabbildung, welche sich sogar noch in den schon auf europäisch-wissenschaftlichem Boden stehenden botanischen Werken der neueren Zeit behauptet hat.

Dafs dem japanischen Holzschneider die Wirkung der einfachen oder gekreuzten Strichlagen fremd blieb, erklärt sich daraus, dafs das Zeichnen mit hartem Stift, auf welchem bei uns eigentlich das technische Zeichnen beruht, den japanischen Malern, welche die Vorzeichnungen auf den Holzstock lieferten, unbekannt war. Die Pinselzeichnung an Stelle der Stiftzeichnung mufste nothwendigerweise die Wirkung mit Farbflächen anstatt mit Schraffirungen entwickeln.

Brauchte der Künstler seine Vorzeichnung nicht als Spiegelbild zu zeichnen, weil sich bei ihrem Aufkleben mit dem Gesicht nach unten von selbst die Umkehrung ergab, so konnte der Holzschneider unmittelbar den leisesten Schwingungen des Pinsels sich anschmiegen, dessen Werk er wiedergeben wollte. Freilich zerstörte dieses Verfahren viele Zeichnungen von Meisterhand, aber die Bedeutung des japanischen Holzschnittes hebt sich damit über diejenige einer nur reproductiven Kunst hinaus, und in seinen Leistungen redet der Geist und Geschmack der japanischen Künstler mit vollster Unmittelbarkeit zu uns, ungetrübt durch das Medium eines handwerklichen Uebersetzers.

Als man sich der Trockenheit und Härte der anfänglichen Darstellungsmittel des Holzschnittes im Vergleich zu der Saftigkeit und Weichheit einer mit tuschgefülltem Pinsel geschaffenen Zeichnung bewufst geworden war, lag es nahe, durch Abwischen der Schwärze von einzelnen Stellen der Platte eine weichere, farbigere Wirkung zu erzielen. Dasselbe Ziel konnte auch erreicht werden, indem man gleich beim Schwärzen Abstufungen hervorbrachte. Von da bis zum förmlichen Bemalen der Druckplatten nicht nur mit verschiedenen Schwärzen, sondern auch mit anderen Farben war nur ein Schritt, der nothwendiger Weise zu der Anwendung mehrerer, für verschiedene Farben berechneter Holzplatten führen mufste. Diese verschiedenen



Der Gipfel des Fusi-no-yama, gesehen durch ein Spinnengewebe, in welchem ein abgefallenes Ahornblatt die herbstliche Jahrzeit andeutet. Holzschnitt mit einer schwarzen Strich- und einer grauen Tonplatte, aus den hundert Fusi-Landschaften des Hokusai.

Stufen der Technik folgen sich jedoch keineswegs in einander ausschliefsender Reihe, sondern bestehen, nebeneinander wetteifernd, fort bis zum Niedergang des japanischen Farbendruckes, bald nach der Mitte unseres Jahrhunderts. Nicht selten kommen von ein und denselben Platten einfarbig schwarze oder theilweis mit grauen Halbtönen oder farbig gedruckte Abzüge vor. So z. B. von des Kei-sai Yeisen zu Anfang der dreifsiger Jahre ausgegebenem, fünfheftigem Skizzenbuche *Keisai-So-gwa.* Diese in guten, gleichviel ob schwarzen oder bunten Abdrücken höchst wirkungsvollen kleinen Skizzen von Landschaften, Thieren, Blumen und Stillleben sind alle nur mit je einer Platte gedruckt. Die Abstufungen des Schwarz bis zum zartesten Grau und die Farben, drei und mehr für ein Bildchen, sind nur durch theilweises Schwärzen, theilweises Abwischen und Bemalen des Holzstockes herausgebracht. In einem Abdrucke der auf S. 154 wiedergegebenen Skizze einer Ansicht der Insel Enoshima sind z. B. die geschwungene Uferlinie und der die Insel mit dem Festlande verbindende Damm in einem grauen Halbton, der ferne Berg ganz licht, die Wellen im Vordergrund blaugrau, das Uebrige tiefschwarz wiedergegeben. Bei der Darstellung einer tauchenden Ente ist durch Abwischen der Schwärze von dem durch das Wasser gesehenen Kopf und Hals die zarteste Wirkung hervorgebracht. Eine graue Heuschrecke frifst vom röthlichen Fleisch der Schnitte einer grünrindigen Wassermelone, welcher schwarze Kerne entfallen — hier sind vier Farben, jede für sich auf die betreffende Stelle des Holzstockes gewischt.

Auf der Hand liegt, dafs bei solchem Verfahren dem Geschmack des Druckers ein sehr weiter Spielraum bleibt, dafs vom Künstler geleitete Abzüge die Reize von ihm selbst geschaffener Farbenskizzen entfalten, mechanische Abdrücke der auf solche Behandlung berechneten Holzstöcke aber jedes künstlerischen Werthes bar sein können. Die Frage nach der Güte des Abdruckes ist daher für japanische Holzschnittbücher eine noch brennendere als für die unserigen, bei denen meist nur die Frühe des Abdruckes den Ausschlag giebt.

Um den harten Gegensatz der schwarzen und der weifsen Flächen



Nach einem in 3 Tönen gedruckten Holzschnitt in des Bairei „Hiaku cho-gwa-fu“ (1881-82).

zu mildern, kam man auch darauf, mit Hülfe einer zweiten Platte einen grauen Mittelton über den Abdruck der ersten zu drucken. Viele und darunter manche der schönsten Bilderbücher, u. A. eine Anzahl von Hokusai's Skizzenbüchern sind solche Zweiplattendrucke. Weiter vervollständigt man die farbige Erscheinung, indem man mittelst einer dritten Platte einen farbigen Ton, meist einen sehr zarten Fleischton überdruckt, welcher vorzugsweise alle nackten Theile der Menschen und sonst einzelne, auszuzeichnende Stellen des Bildes deckt. In den schönsten und frühesten Abdrücken der besten Holzschnittbücher der Ukioye-Schule liegt dieser Fleischton immer nur wie ein Hauch auf den Blättern, wie denn auch bei denselben das Grau der zweiten Platte ein sehr feines ist, und das Schwarz der ersten Platte nicht die volle Tiefe erreicht, welche die schwarze Tusche hergiebt. Auf den ersten Blick scheinen diese frühen, etwas blassen, ja flauen Abdrücke hinter den neueren, weit kräftigeren zurückzustehen; wer sich aber die Mühe giebt, etwa einen der vielverbreiteten neuen Abdrücke der Fusilandschaften des Hokusai mit einem der alten, unter des Künstlers Augen entstandenen Abdrücke zu vergleichen, wird sich bald durch die unübertreffliche Reinheit und Zartheit aller Einzelheiten entschädigt fühlen und begreifen, dafs hier ähnliche Preisunterschiede am Platze sind, wie bei einem Abdruck von Rembrandt's Hundertguldenblatt vor der Schrift und nach Kapitain Baillie's Retouche.

Für den Farbendruck ergeben sich aus der scheinbaren Unbeholfenheit des Druckverfahrens der Japaner Vorzüge, welche unser mechanischer Holzfarbendruck auch mit den sorgsamst geschnittenen Holz-

stöcken und der jüngst patentirten Presse sich versagen mufs. Der Auftrag verschiedener Farben auf verschiedene Stellen einer Druckplatte, das Abtönen und Verwischen der Farben führen zu einem förmlichen Bemalen des Holzstockes. Hieraus erklären sich die auffallenden Farbenunterschiede, welche oft die Abdrücke eines und desselben Blattes aufweisen.

Ein weiteres, unserem Kunstdruck unbekanntes Hülfsmittel des japanischen Holzschneiders sind die Blindplatten, welche ohne Farbe aufgedruckt werden und in dem weichen Papier nur farblose Eindrücke hinterlassen. Mit Hülfe solcher Blindplatten wird oft die reizvollste Wirkung hervorgebracht. In einem der von Kunisada unter dem Titel *Hai-yu sui-koden* herausgegebenen Hefte mit Scenen aus Schauspielen findet sich z. B. ein Vorgang bei Schneegestöber. Für seine Herstellung haben eine schwarze Strichplatte und eine oder zwei Tonplatten mit zwei grauen Tönen gedient; diesen tritt eine vierte Blindplatte hinzu, welche den weifsen Pelzmantel der Hauptperson mit feiner Haarstrichelung zeichnet, das weifse Beinkleid einer zweiten Person mit einem Mäandermuster damascirt und die Schneeflocken, welche im Uebrigen weifs von dem grauen Hintergrund sich absetzen, als vertiefte, farblose Punkte von dem weifsen Schirm und dem schneebedeckten Erdboden abhebt.

Endlich treten noch goldene, silberne und andere Metalltöne hinzu, welche bald flach aufgedruckt werden, bald unter stärkerem Druck tief eingeprägt, sowohl um die leicht abreibbaren metallischen Pulver durch tiefere Bettung zu schützen, wie um die goldene Musterung eines Gewandes, das Drathgeflecht eines Vogelkäfigs recht klar wiederzugeben. Diese Prägung mit metallischen Farben hat ihre höchsten Triumphe in den *Surimono* genannten Einzelblättern mit Neujahrsglückwünschen gefeiert.

Alles in Allem genommen, haben sich die japanischen Künstler dieser eigenartigen Ausdrucksmittel ihrer vervielfältigenden Kunst in anderem Geiste bedient, als die Europäer sich der lithographischen und anderen Verfahren unseres Farbendruckes. Gilt doch bei uns stets als höchstes Ziel die sklavische Nachahmung eines in anderer Technik geschaffenen Kunstwerkes, eines Aquarelles oder Oelgemäldes, und dieses Ziel dann triumphirend erreicht, wenn wir Urbild und Nachbildung ohne genaue Untersuchung nicht von einander zu unterscheiden vermögen! Anders in Japan, wo wir uns vergeblich nach den gemalten Urbildern der Farbendrucke umschauen, nicht einmal diesen ähnliche Malereien vorfinden, sondern der für den Farbendruck arbeitende Künstler mit seinen Ausdrucksmitteln selbständige Kunstwerke schafft.



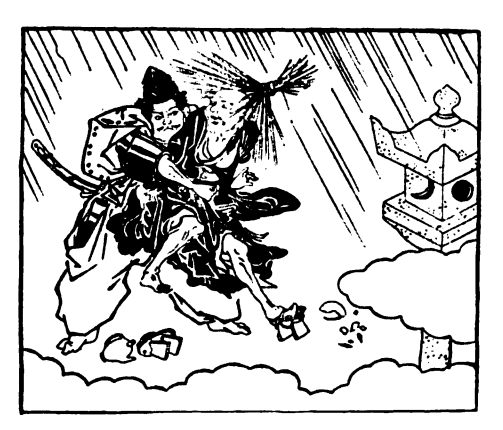
Die Glücksgötter Yebis und Daikoku in burlesker Unterhaltung mit jungen Mädchen. Nach einem Holzschnitt nach Hishigawa Moronobu. ca. 1680.

Die Wiegenzeit des japanischen Holzschnittes endet mit dem Auftreten jenes Hishigawa Moronobu, welcher sich vom Zeichner für Färber und Sticker zu einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit aufgeschwungen hatte. Zahlreiche Bücher, welche zwischen dem Jahre 1680 und seinem in der Periode *Shotoku* (1711—1716) erfolgten Tode erschienen sind, zeugen von seiner Erfindungsgabe und seinem belebenden Einflufs auf die Holzschneidekunst. Das älteste seiner datirten Bücher, *Iwaki é-dzukushi*, v. J. 1682 schildert das gesellige Leben seiner Tage. Im Jahre darauf folgen *Koi no Uta Kagami*, Illustrationen zu Liebesgedichten, auf welchen sich der Künstler Hishigawa Yanaye nennt, und *Bijin é-dzukushi*, Bilder schöner Frauen. Weiter in rascher Folge Scenen aus dem Leben nationaler Helden, Beschäftigungen der Frauen, Skizzen von Landschaftsgärten und ähnliche Werke, deren Anderson mehr als zwanzig aufzählt.

Unmittelbar nach Moronobu's Ableben tritt Tachibana Morikuni, einer der fruchtbarsten aller japanischen Buch-Illustratoren, an die Oeffentlichkeit. Zahlreiche Bücher mit Zeichnungen seines Pinsels zeigten dem japanischen Kunsthandwerker die Helden und Weisen Alt-Chinas, welche für die Kunst Japans vorbildliche Motive in demselben Sinne darboten, wie die klassische Zeit Griechenlands und Roms der

europäischen Renaissance; ferner die beliebtesten der sagenumwobenen Helden des eigenen Volkes, wie sie auszogen, Ungeheuer zu vertilgen, in den Waldgebirgen hausende Räuberbanden auszurotten, oder in blutigen Geschlechterfehden einander aufrieben; Bilderfolgen mit den Feldarbeiten der Jahreszeiten; wilde und fabelhafte Thiere; landschaftliche Ansichten in volksthümlichen Reihen; Studien alter Hoftrachten und ritterlicher Bewaffnung und hunderterlei andere Dinge — alles das in einer lehrhaften, aber der künstlerischen Beseelung nicht entbehrenden Weise.

Wer sich der Mühe unterzieht, dem künstlerischen Ursprunge der von den Kunsthandwerkern, insbesondere den Ciseleuren der Stichblätter, benutzten Vorlagen nachzugehen, wird nirgend reichere Ausbeute finden, als in den von Tachibana Morikuni illustrirten Büchern, wobei freilich die Entscheidung über den ersten Gestalter des Motivs vorbehalten bleiben mufs, da manche der Bilder älteren Meistern entlehnt sind und Morikuni dieselben nur für seine Zeitgenossen handgerecht gemacht hat.



Tadamori, Stammvater des Taira-Geschlechtes, ergreift den vom Kaiser Sirakava für ein Gespenst gehaltenen Lampenwärter des Guion-Tempels. Nach einem Holzschnitt im Ehon Kojidan des Tachibana Morikuni.

Schon in dem der Zeit nach ersten seiner gröfseren Werke, dem achtbändigen *Ehon Kojidan* v. J. 1714, entrollt er uns ein reiches und wechselvolles Bild des historischen Motivenschatzes der Kunst Japans, welcher damals schon als ein in sich abgeschlossener erscheint, dem die Folgezeit nichts hinzuzufügen hatte, es wäre denn eine kleine Reihe von Motiven, welche erst später ihren Weg von der Schaubühne in die bildende Kunst gefunden zu haben scheinen. Die chinesischen Legenden herrschen vor, aber auch die vaterländischen Helden fehlen nicht. Yamatodake mit dem grasmähenden Schwert, Hidesato, der den drachenartigen Tausendfufs erschlägt, Yoshitsune's Annahme der Herausforderung Benke's, Kosimanori's, dem gefangenen Kaiser Go-Daigo Rettung verkündende Inschrift auf dem entrindeten Kirschbaum, Scenen des volksthümlichen Dramas von der Rache Soga's, Nitta Tadatsune's Ritt auf dem wilden Riesen-Eber, der Tomoye Gosen, Yoshinaka's schöner Geliebten, und des Wada Yoshimori Ringen um einen Kiefernstamm, den das gewaltige Weib in den Händen des starken Gegners aufdreht wie ein Tau, Itchi-

rai's und anderer Ritter kühne Sprünge über die ihrer Bohlen entkleidete Brücke des Uji-Flusses, Tadamori's furchtloses Ergreifen des für ein Gespenst gehaltenen Wärters der Laternen des Guion-Tempels und viele ähnliche Scenen, die in der Folge in den Bilderbüchern der Meister der Ukio-ye riu bis zu Hokusai und dessen Epigonen hundertfach wiederkehren und uns in den Schwertzierrathen, den Netzkes und Lackmalereien so oft begegnen, finden sich hier dargestellt und erklärt.

Wichtiger noch und schöner in Zeichnung und Schnitt ist Tachibana Morikuni's i. J. 1720 erschienenes, neunbändiges Werk *Ehon shaho fukuro*. In diesem tritt der encyclopädische Zug auch in der Gruppirung des Stoffes deutlich zu Tage. Der erste Band beginnt mit Einzelgestalten von Dichtern und Gelehrten in vornehmer Hoftracht; eine am Stickrahmen auf einem Sessel sitzende, chinesische Stickerin bildet den Uebergang zu Zeichnungen von Vorhängen, Schiebewänden, Zierhecken, zu Mustern alter, in den Hoftrachten der Männer herkömmlicher Gewebe, und zu Darstellungen der reichen Tracht der kaiserlichen Hofdamen. Scenen aus den höfischen Liebesgeschichten des Dichters Narihira machen den Beschlufs. — Der zweite Band ist ritterlichem Leben gewidmet. Unter dem Einflufs indischer, vielköpfiger und vielarmiger Götterbilder entstandene Darstellungen der drei, in Eins verschmolzenen Glücksgötter Daikoku, Bishamon und Benten und der auf einem Eber stehend daherstürmenden, dreigestaltigen, kriegerischen Gottheit Marishiten eröffnen die Schilderung der alten ritterlichen Rüstung in allen ihren Einzelheiten; gezäumte und gesattelte Pferde in zahlreichen lebensvollen Stellungen folgen, und volksthümliche Heldensagen, die kriegerische Kaiserin Jingukogo mit ihrem greisen Minister, Raiko's und seiner Genossen Zug zur Besiegung des mädchenraubenden, auf Bergesgipfeln hausenden Shiuten Doji und andere Heldenthaten dieses Sagenkreises machen den Beschlufs. — Der dritte Band fährt in gleichem Geiste fort; wir sehen den Recken Muneto in seinem Gitterkäfig, Yorimasa das Unthier Nuye bei Fackelschein bezwingen (ein Stichblatt hiernach von der Hand des Mitsitoshi in der Hamburgischen Sammlung), den zwischen Soga no Goro und Asaina Saburo ausge-



Pferd am Leitseil. Nach einem Holzschnitt im Ehon shaho fukuro des Tachibana Morikuni. 1720.

fochtenen Ringkampf, welcher zu der in einem volksthümlichen Drama geschilderten Blutrache führte, Benke und Yoshitsune unter dem Mumebaum (ein Stichblatt nach dieser auf Seite 135 wiedergegebenen Zeichnung, von der Hand des Shiudzui Hamano in der Hamburgischen Sammlung) und die übrigen, in den volksthümlichen Bilderschatz aufgenommenen Vorgänge aus dem Leben beider Helden. — Mit dem vierten Bande beginnen die Darstellungen aus dem Bilderkreise Alt-Chinas. — Der achte Band zeichnet sich durch treffliche Abbildungen von Vögeln aus, deren mehrere in diesem Buche wiedergegeben sind — ein Hahn auf S. 18, eine Krähe auf S. 181, Wachteln im Hirsefeld auf S. 215. Der neunte und letzte Band bringt, mit den mythischen Thieren beginnend, vielerlei Vierfüfsler, darunter eine ziemliche Anzahl, welche, wie das Kameel, der Esel und mehrere Antilopen, Japan fremd und chinesischen Quellen entlehnt sind.



Aussaat des Reises; von der Arbeit ausruhende Bauern und mit Schildkröten spielende Kinder. Nach einem Holzschnitt im Ehon Tsuhoshi des Tachibana Morikuni. 1725.

Ein drittes, i. J. 1725 unter dem Titel *Ehon Tsuhoshi* in neun Bänden ausgegebenes Werk des Morikuni schildert zunächst den Reisbau; das Einweichen des Saatkorns, das Säen auf besondere Saatfelder, das Fernhalten der Sperlinge durch Klappern und Scheuchen, das Umpflügen und Eggen des sumpfigen Ackers, das Auszupfen der Schöfslinge des Saatfeldes und ihr reihenrechtes Auspflanzen, das

Bewässern mit Schöpfeimern und Paternosterwerken und das Jäten der Unkräuter, das Schneiden der reifen Halme mit der Sichel, das Hecheln und Dreschen der Garben, das Aussondern der Spreu mittelst der Schwinge, das Einfüllen des gereinigten Kornes in Strohsäcke und das Verstauen der Säcke im Lagerraum. Hier schaffen urjapanische Menschen; wir sehen sie emsig fröhlich der schweren Arbeit hingegeben und die Ruhepausen mit den lieben Kindern behaglich heiter geniefsen. Bilder der Jagd, des Fischfanges, des Muschelsammelns machen den Beschlufs. — Im zweiten Band produciren sich Tänzer in den komisch-feierlichen Trachten, Masken und Geberden des *Amasoriku* genannten und anderer festlicher Tänze; wir sehen die adelige Jugend sich im ersten Frühling dem Fufsballspiel, weiter dem Pferderennen hingeben; Maler-Anekdoten — darunter die bekannte vom wild gewordenen Pferdebild des Kose-no-Kana-oka, deren Darstellung der Ciseleur Hironao Itijosai zu seinem, S. 182 dieses Buches abgebildeten Schwertmesser benutzt hat. — Der dritte Band ist wichtig durch die Gruppirung historischer Stimmungs-Landschaften zu geschlossenen Bilderkreisen.

Diese Beispiele des reichen Inhalts von Tachibana Morikuni's Bilderbüchern mögen genügen. Anderson zählt von letzteren noch sechs auf, mit zusammen 45 Bänden, welche zu des Künstlers Lebzeiten erschienen, und mehrere, später nach seinen Zeichnungen veröffentlichte.



Unterhaltung junger Mädchen, von denen eine das Bild des Glücksgottes Hotei malt. Nach einem Holzschnitt im Ehon Tama Kadzura des Nishigawa Sukenobu. 1736.

Eine Reihe ähnlicher Motivensammlungen für Künstler und Handwerker trägt den Namen des Nishigawa Sukenobu, eines i. J. 1671 in Kioto geborenen, später in Osaka ansässigen Zeitgenossen des Morikuni. Sukenobu, welchen Einige als Schüler des Kano-Malers Yeino, andere für die *Tosa*-Schule in Anspruch nehmen, wandte sich der neubelebten *Ukiyo*-Schule zu und schilderte mit Vorliebe das Leben der jungen Mädchen. Er stellt diese mit zarten Zügen, von gutmüthigem, unschuldigem Ausdruck dar und hält sich dabei ebenso frei von jener gestaltlosen Leere, welche dem Schönheitsideal der meisten älteren Meister entsprach, wie von den bühnengerechten Uebertreibungen und Verzerrungen, welche in den Frauenbildern der jüngeren Ukiyo-Meister auffallen. Aber seine allerliebsten kleinen Muster japanischen Mädchenthums sind doch ohne persönliches Leben und erinnern, wie Anderson bemerkt, gar zu sehr an die hübschen, seelenlosen Frauen in den europäischen Modebildern. Eines von Sukenobu's Hauptwerken ist das



Jasuyori, wegen politischer Umtriebe auf ein einsames Eiland verbannt und dort nach Befreiung seiner Mitschuldigen vergessen, schreibt Grüfse an seine Mutter auf grabholzförmige Bretter, welche, vom Meere an die heimathliche Küste geschwemmt, seine Erlösung herbeiführen. Aus dem Ehon Yamato Hiji des Nishigawa Sukenobu, 1742.

im Jahre 1742 erschienene *Ehon Yamato Hiji*, eine dem Ehon shaho fukuro des Morikuni nahestehende Motiven-Sammlung, welche mit Landschaftsbildern, zumeist von alten Dichtern besungenen, anhebt; weiter reichbewegte Gruppen von Pferden, Rindern und Affen, sowie Scenen aus dem Leben berühmter Dichter und Maler vorführt, unter anderen die alte Onono-Komatchi, wie sie von den Kindern verspottet wird, und den jungen Sesshiu, wie er, zur Strafe an einen Pfosten gefesselt, mit dem Fufse auf den Bretterboden Ratten gemalt hat, die dem

zu seiner Befreiung nahenden Priester zu leben scheinen. Mit Vorliebe wählt Sukenobu seine Illustrationen aus den Schicksalen berühmter Liebenden; die landschaftlichen Hintergründe weifs er mit Geschick anzuordnen. Auch die Spuren seines Wirkens lassen sich im Kunsthandwerk bis auf unsere Zeit, vorzugsweise auf den Stichblättern nachweisen. Die Hamburgische Sammlung besitzt u. A. ein von Koreyoshi Toyoki sehr schön ciselirtes, eisernes Stichblatt, welches nach dem hier wiedergegebenen Bilde mit der Geschichte des verbannten Jasuyori ausgeführt ist. Ein Anhang des *Ehon yamato Hiji* enthält eine Abhandlung über die Malerkunst.

Unter Nishigawa Sukenobu's, der Frauenwelt vorzugsweise gewidmeten Werken ist sein frühestes Buch „*Haku-nin joro shina sadamé*" v. J. 1723 mit Darstellungen der Frauen aller Stände, das i. J. 1736 erschienene „*Ehon Tama Kadzura*," welches den Beschäftigungen der Frauen gewidmet ist, und ein diesem ähnliches Werk v. J. 1741 unter dem Titel: „*Ehon Chiomi Gusa*" zu nennen.

Weniger selbstschöpferisch, aber als Sammler und Herausgeber von Skizzen nach Gemälden der alten Meister China's und Japan's vielfach thätig, war Ooka Shunboku, ein Lehrling der Kano-Schule, von ergänzendem Einflufs neben seinen Zeitgenossen Morikuni und Sukenobu. Er starb als 84jähriger zwischen den Jahren 1757 und 1764. Vier seiner Sammelwerke in je 6 Bänden enthalten ausschliefslich Holzschnitte nach berühmten Bildern; das erste derselben, *Gwa-shi Kwai-yo* erschien i. J. 1707, das bekannteste *Ehon te-Kagami* 1720, das *Gwa-ko senr-an* 1740 und das *Wa-kan mei-hitsu gwa-yen* 1749.

Während die genannten und andere Maler ihrer Richtung den Holzschnitt künstlerisch beleben, sich aber auf seine technische Anwendung für den Schwarzdruck beschränken, regt ihr Zeitgenosse Torii Kiyonobu (1688—1736), den wir schon als den Begründer der theatralischen Abzweigung der neuen Ukio-ye riu kennen gelernt haben, den mehrfarbigen Abdruck der nach seinen Zeichnungen geschnittenen Holzstöcke an. Als erste Buntdrucke gelten seine in Yeddo ausgegebenen Einzelblätter mit den Bildnissen der hauptstädtischen Bühnensterne und der Modeschönheiten, „*Bijin*", in ihren reichen nur für sie geschaffenen Trachten. Jedoch sind er und sein in gleicher Richtung thätiger Zeitgenosse Okumura Masanobu, des Letzteren unmittelbarer Nachfolger Torii Kiyomasu und dessen Sohn Torii Kiyomidsu noch weit davon entfernt, in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Farben mit den Webern, Färbern und Stickern jener Gewänder wetteifern zu können. Die Palette ihrer Farbendrucke ist noch eine sehr einfache. Ein blasses Grün oder Blau und ein helles Roth, denen bisweilen ein trübes Gelb oder Violett hinzutreten, herrschen anfänglich

vor, und diese Farben werden ohne Abschattungen, nur in platten Tönen über die schwarze Zeichnungsplatte gedruckt.

Einer der Nachahmer des Torii Kiyonobu, Nishimura Shigenaga, welcher zwischen den Jahren 1716 und 1748 zahlreiche, mit vier Platten gedruckte Bildnisse von Schauspielern und schönen Frauen veröffentlichte, bereitete den bald nach der Mitte des Jahrhunderts beginnenden Aufschwung des japanischen Holzfarbendrucks vor, welcher in den Werken einiger seiner Schüler, des i. J. 1789 gestorbenen Ishikawa Toyonobu und des bedeutenderen Suzuki Harunobu, dessen Hauptthätigkeit zwischen die Jahre 1764 und 1779 fällt, zu technischer Vollendung gedieh.



Junges Mädchen bei der Toilette. Nach einem Holzschnitt des Suzuki Harunobu.

Harunobu gilt als der Erfinder der als *Surimono* oder *Adzuma Nishiki-yé* bekannten, mit fünf, sechs und mehr Platten, oft unter reicher Anwendung der Pressung mit metallischen Farben hergestellten Einzelblätter, welche nach Art der bei uns seit einigen Jahrzehnten üblichen farbigen Neujahrswünsche Bekannten und Freunden als Neujahrsgrufs zugesandt und zu diesem Zwecke viel verkauft wurden. Schauspieler abzubilden hielt er — ungleich den meisten seiner Kunstgenossen — unter seiner Künstlerwürde. Gonse legt ihm das Wort in den Mund: „Ich bin *Yamato yeshi* (japanischer Sittenmaler) und werde nie hinabsteigen zur Rolle eines *Kavara mono*“ (verächtlicher Ausdruck für Schauspieler). Die käuflichen Modeschönheiten zu verewigen, hielt er aber keineswegs unter seiner Würde, und noch ein Jahr vor seinem Tode veröffentlichte er die Bildnisse von vier Tänzerinnen von auserlesener Schönheit, welche bei einem im Tenjin-Tempel zu Yushima gefeierten Feste auftreten sollten. Derartige Farbendrucke rühmt Gonse als Wunder von Eleganz und

angeborener, poetischer Anmuth; Harunobu's Zeichnung sei von urwüchsiger Lebendigkeit, die schlängelnde Bewegung seiner Frauengestalten von unwiderstehlichem Reiz.

In den 60er Jahren steht der Farbenholzschnitt in voller Blüthenpracht. Schlag auf Schlag erscheinen von da an Meisterwerke des Farbendruckes, welche als solche ihren Platz immerdar behaupten werden. Noch ist die Palette eine beschränkte, die in flachen Tönen gedruckten Farben sind aber von bemerkenswerther Leuchtkraft; das Feuerroth, das stumpfe Grün, das kupferige Gelb dieser Drucke sind von einer Feinheit, welche die vorgeschrittenere Technik nicht mehr zu erreichen vermocht hat.

Als bedeutendster Meister dieser Kunstübung gilt Katsugawa Shunsho, auch Kirosai oder Yusuké genannt, dessen schönste Werke im achten Jahrzehnt des Jahrhunderts erschienen, theils als geheftete Folgen von Farbendrucken, theils, und diese seine schönsten Leistungen, als Einzelblätter. Er starb i. J. 1792; zahlreiche Schüler folgten seinem Vorgang, unter denen Shun-man und Gakutei als Meister von Surimonoblättern sehr bekannt, Shun-rō aber unter dem Namen Hokusai der berühmteste wurde.

Unter Shunsho's seltenen und kostbaren Farbendruckfolgen sind am berühmtesten die Bildnisse von Schauspielern unter dem Titel *Kobi no Tsubo* v. J. 1770, der „Spiegel der Schönheiten der Häuser des Yoshiwara" „*Seirō Bijin Awase Kagami*" v. J. 1776 und die „*Nishiki Hiakunin Isshiū Adzuma ori*", die Bildnisse jener hundert berühmten Dichter, von denen je eine Uta in die volksthümliche Anthologie „Hiakunin Isshiu" aufgenommen ist, v. J. 1774. Seine Darstellungen von Schauspielern und Theaterscenen bekunden ein Gefühl des Lebens und der Leidenschaft und einen milden Wohlklang der Farben, welche nach Anderson's Meinung dem europäischen Kunstbeflissenen wie eine neue Offenbarung erscheinen.

Unter den Zeitgenossen des Shunsho ragt diesem zunächst über alle anderen Farbendruckkünstler, welche sich der Darstellung von Schauspielern und schönen Frauen widmeten, Torii Kiyo-naga empor, ein Schüler des Kiyo-mitsu. Seine seltenen, zwischen 1765 und 1780 erschienenen Farbendrucke zeichnen sich durch anmuthvolle Zeichnung und reine Farbtöne aus. Gonse rühmt an ihnen auch die Kühnheit der Farbenzusammenstellungen. Auch zwei seiner Mitschüler, Kiyo-hiro und Kiyo-tsune, sowie Ippitsu-sai Bun-cho haben um diese Zeit Farbendrucke geschaffen, welche zu den besten ihrer Art gehören.

In dem an köstlichen Farbendrucken so überaus fruchtbaren achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erschienen auch die Hauptwerke

des Tori-yama Seki-yen Toyo-fusa, ein Sammelwerk von Skizzen verschiedenen Inhalts in Farbendrucken unter dem Titel *Toriyama Sekiyen gwa-fu* i. J. 1774, ein illustrirtes Legendenbuch, *Gwa-jiki-hen*, i. J. 1777 und ein in Schwarz und Grau gedruckter Band mit Gespenstern, *Zokku-hiak'ki*, i. J. 1779.

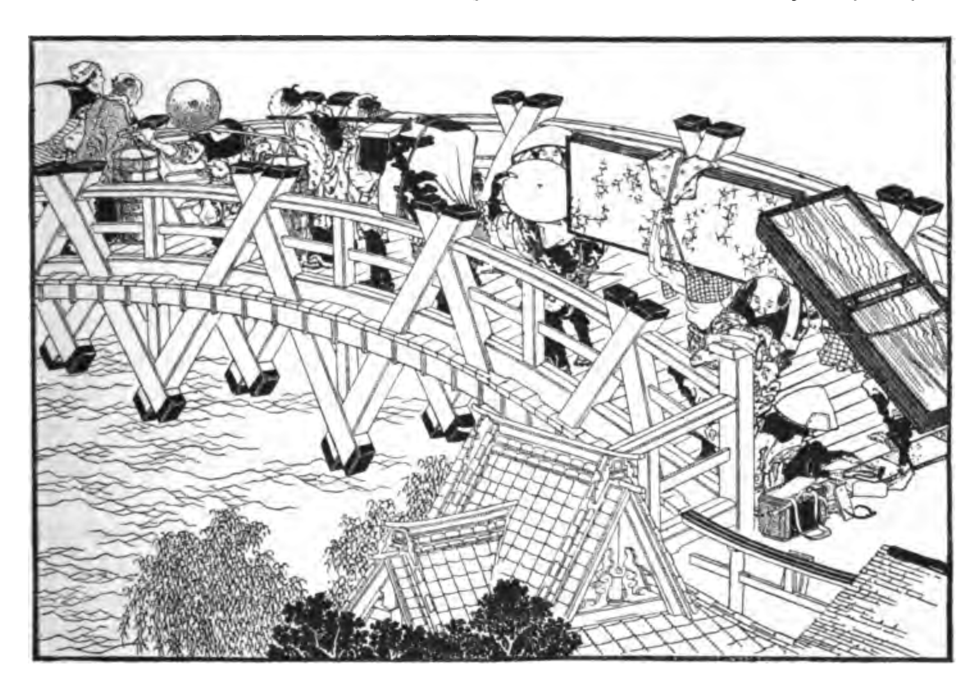
Einer der Schüler dieses Meisters war Kitagawa Uta-maro, welcher vom Stil der Kano-Schule zur volksthümlichen Weise der Katsugawa-Schule übertrat, sich zu einem der fruchtbarsten und anziehendsten Farbendruckkünstler aufschwang und seine Art auf mehrere Schüler vererbte, von denen die in unserem Jahrhundert thätigen, Utamaro der Zweite und Kitagawa Shunsei die bekanntesten sind. Eines der schönsten Werke des ersten Utamaro sind seine um 1800 unter dem Titel *Momo chidori Kioka awasé* erschienenen Vogelbilder mit komischen Versen. Anderson rühmt dieselben als bewundernswerthe Muster des Holzfarbendruckes in Verbindung mit dem Blindplattendruck. Ein anderes werthvolles Beispiel seiner Weise ist das 1804 erschienene Jahrbuch des Courtisanen-Viertels *Seirō Nenjiù gioji*.

Yeishi, dessen Farbendruckbilder schöner Frauen zwischen 1795 und 1805 erschienen, gehörte ursprünglich der Kano-Schule an. Gonse findet, er habe die japanische Frau in ihrer raffinirtesten Eleganz, mit der Farbenfrische blühender Gärten dargestellt.

Dieser Blütezeit des japanischen Holzfarbendruckes gehört noch der in der Periode *Bunkwa* (1804—1818) als 69jähriger gestorbene Utagawa Toyo-haru, der Gründer der nach ihm benannten Abart der volksthümlichen Schule an. Er selbst hat nur wenige Werke hinterlassen; desto fruchtbarer aber waren seine Schüler: der 1828 gestorbene Utagawa Toyo-hiro, welcher viele Novellen des Vielschreibers Bakin illustrirt hat, und der Lehrmeister des im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts schaffenden Landschaftszeichners Hiroshige war; ferner der im selben Jahre als Sechsundfünfziger gestorbene Utagawa Toyokuni, einer der allerbekanntesten Farbendruckkünstler seiner Zeit und seinerseits Lehrer des Utagawa Kuniyoshi und des Utagawa Kunisada, welche beide neben Hiroshige äufserst zahlreiche Farbendrucke schufen, aber wie dieser unfähig waren, dem fortschreitenden Verfall ihrer Kunst Einhalt zu thun.

Gegen Ende der achtziger Jahre begannen die Zeichner für den Holzschnitt sich einer neuen Aufgabe, der Illustration von Reisehand-Büchern zu bemächtigen. Wohl waren während des seit Moronobu's Auftreten verflossenen Jahrhunderts mancherlei Einzelblätter und Bücher mit landschaftlichen Ansichten erschienen, aber erst jetzt gestalteten sie sich zu der typischen Form einer malerischen Reisebeschreibung, dem

Meïsho dzu-yé, in welchem alle durch ihre landschaftlichen Reize berühmten Plätze, gelehrte Nachweise geschichtlicher und sagenhafter Begebenheiten, welche an die Oertlichkeiten geknüpft sind, Beschreibungen seltsamer Altsachen, welche daselbst bewahrt werden, wissenschaftliche Anmerkungen über Pflanzen- und Thierwelt des Bezirkes und vielerlei Anderes, was dem gebildeten Reisenden zu wissen nöthig, vorgeführt und von Künstlerhand abgebildet wird. Das erste klassische Werk dieser Art war das i. J. 1787 von Taka-hara Shun-chō-sai ausgegebene *Miako Meïsho dzuye*, welches der alten Kaiserstadt Kioto gewidmet ist. Ihm folgten desselben Künstlers *Yamato Meïsho* i. J. 1791, *Idzumi Meïsho* i. J. 1793 und das 12bändige *Settsu Meïsho*, welches eine Beschreibung Osaka's enthält, i. d. J. 1796—98.



Entwurf einer Brücken-Construction. Rechts an der Brücke bessert ein wandernder Sandalenmacher das Fufszeug des daneben wartenden Reisenden aus. Arbeiter tragen zusammengeklappte Setzschirme. In der Mitte rastet ein Packträger am Brückengeländer; daneben zur Linken Reisende und ein Mann mit Düngerkörben. Die Enden der Brückenbalken sind mit Bronze vorgeschuht. Im Vordergrunde ein Tempeldach nebst Galgenthor. Aus dem Shin Hinagata des Hokusai (1836).

Das Wenige, was wir über das Leben Hokusai's, welcher dem künstlerischen Schaffen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Signatur aufprägt, wissen, haben wir in dem der Malerei gewidmeten Abschnitt mitgetheilt. Hier bleibt uns noch die Aufgabe, auf die schönsten und die für das Kunsthandwerk wichtigsten seiner Bücher hinzuweisen. Sein Werk ist von schier unübersehbarem Reichthum,

und die von Anderson und Gonse mitgetheilten Verzeichnisse der von seiner Hand illustrirten Bücher erschöpfen bei weitem nicht Alles, was er geschaffen. Anderson giebt den Nachweis von 67 Werken mit nahezu 300 Bänden, worunter allerdings einige in zahlreichen — bis zu 75 — Bänden ausgegebene Romane Bakin's. Satow fügt diesem Verzeichnifs noch 20 Werke, darunter einige zu 5 und 10 Bänden, hinzu, und eine japanische Quelle, das *Ukio-yé riu-ko*, zählt noch 6 Zeichenbücher, 25 illustrirte Romane, durchschnittlich zu 5—6 Bänden, und 6 zum Theil sehr umfangreiche Farbendruckwerke auf, von denen es aber dahin gestellt sein mag, ob sie alle, wie sie des Meisters weiter Gedankenflug erfafst hatte, an die Oeffentlichkeit gelangten und nicht vielmehr — wie das ja auch bei uns vorkommt — ihr Dasein auf Buchhändler-Ankündigungen beschränkten. Hinzuzurechnen sind aber dem Werke des Meisters hunderte oder vielleicht tausende von Flugblättern, illustrirten Ankündigungen, Neujahrsglückwünschen und anderen, für den Gebrauch des Tages geschaffenen Blättern. Bei der Werthschätzung Hokusai's in Europa ist die Aufstellung eines beschreibenden Verzeichnisses seines Werkes nach Art der unseren „Peintres graveurs“ gewidmeten Bücher Bartsch's, Passavant's und Anderer nur eine Frage kurzer Zeit.

Angesichts dieser wundersamen Fülle von Hokusai's Werk können wir nur einige der anziehendsten der von ihm illustrirten Bücher namentlich hervorheben. Mit Ausnahme weniger, in Osaka verlegten Bände erschienen die meisten im Verlage eines der grössten Buchhändler seiner Zeit, des Yeïrakouya Toshiro zu Nagoya, dessen Haus damals in Yedo eine Zweigniederlassung hatte und noch heute in Nagoya besteht.

Gleich die ersten Bilderhefte, welche Hokusai dem auf S. 201 erwähnten Titelbilde folgen liefs, sind Meisterwerke des Farbenholzschnittes. Gonse, welchem wir nähere Angaben über diese Erstlinge des Meisters verdanken, hebt hervor, dafs die Jahreszahlen ihrer ersten Drucke — Yedo 1799, 1800 und 1802 — beweisen, Hokusai habe schon lange vor dem Erscheinen seiner Mangwa Bedeutendes geleistet. Am gelungensten von diesen, Landschaft und Volksleben in und um Yedo schildernden Blättern, erscheinen Gonsè diejenigen der ersten Folge „*Yama Matayama*“ und der zweiten, etwas weniger seltenen Serie „*Toto Shokei Itchiran*“; die dritte, *Adzuma Asobi*, welche fast ausschliefslich Landschaften giebt, hält er für weniger gut geschnitten. An einer vierten, bald nachher erschienenen Folge, *Adzuma Meisho*, lobt er ihre entzückende Zartheit; an allen, in ihren ersten Drucken, den fremdartigen Wohlgeschmack des Colorites, den ernst gestimmten Dreiklang des Goldgelb, des verschossenen Grün und des Feuerroth. Eine zweite,

sehr sorgfältig auf dickem Papier abgezogene Gesammtausgabe dieser vier Folgen erschien im Jahre 1815; eine Ausgabe „letzter Hand", welche an dem besonderen, mit Attributen des Glücksgottes Daikoku in Blaudruck verzierten Umschlagpapier kenntlich ist, i. J. 1840. In die Zwischenzeit bis zum ersten Heft der Mangwa fallen aufserdem noch Illustrationen zu den hundert kurzen Gedichten des Ogura „*Ogura hiak'ku*" (1803), zu Novellen des Ikkio, des Bakin und des Malers selbst. In letzterem, 1802 unter dem Titel *Chigo Monju Osanago Kiokun* in drei kleinen Bänden erschienenen Werke nennt Hokusai sich Tokitaro Kako.



Gemüthliches Plauderstündchen im Dorfe. Aus der Mangwa des Hokusai. 15. Band.

Das Vorwort des ersten Bandes der *Hokusai Mangwa* ist vom 9. Jahr der Periode *Bunkwa*, 1812, datirt, eine Anmerkung des Verlegers im 15. Bande giebt aber als Jahr des Beginnes der Veröffentlichung das 11. Jahr *Bunkwa*, d. h. 1814, an. Die erste Auflage war bewundernswürdig fein und leicht geschnitten; die Stöcke scheinen aber bald ausgedruckt worden zu sein, so dafs neue hergestellt wurden, welche etwas gröber ausfielen. Diese dienten bei allen späteren Auflagen, welche sich von der ersten auch dadurch unterscheiden, dafs diese mancherlei, später fortgelassene, textliche Zugaben und auf jeder Seite den Titel des Buches enthält.

Die Holzstöcke für den ersten und die rasch folgenden nächsten Bände wurden zum grofsen Theile von Yegava Tamékiti geschnitten später arbeitete dafür auch dessen Nachfolger Yegava Santaro.

In dem ersten Abdruck des fünften Bandes werden mehrere Schüler Hokusai's, Bokusen, Hokuun und Utamasa zu Nagoya und Hokkei zu Yedo als seine Mitarbeiter genannt. Im achten, welcher 1819 erschien, nennt der Meister sich Katsushika Taito. Kurze Zeit nachher erschienen noch der neunte und zehnte Band, von da an gerieth aber die Ausgabe ins Stocken; 1830, als Siebold seine unvergleichliche Sammlung japanischer Bücher aus Japan heimbrachte, waren der elfte und zwölfte noch nicht erschienen. Die Ausgabe des dreizehnten und vierzehnten wurde durch den Tod des Künstlers und seines Verlegers

16*



Korbflechter. Aus der Mangwa des Hokusai. 1. Band.

unterbrochen und erfolgte erst in den Jahren 1849 und 1851. Erst i. J. 1878 wurde ein sogenannter 15. Band aus Wiederholungen von Skizzen anderer Bücher des Meisters und aus Zeichnungen zusammengestellt, welche die Verlagshandlung noch in Vorrath hatte.

Gonse, welchem wir diese Angaben verdanken, fügt hinzu, die ersten Ausgaben der Mangwa seien an dem dicken Papier, der Schönheit der in zwei oder drei Tönen — Grau, Schwarz und einem röthlichen Bister — gedruckten Abzüge, der aufserordentlichen Reinheit der Umrisse und der Zartheit der Halbtöne kenntlich. Einige wenige Abzüge seien mit einem einzigen, rothen oder schwarzen Ton gedruckt; der 12. Band komme im ersten Zustande stets nur als Schwarzdruck vor. Diese frühen Drucke seien alle äufserst selten, nahezu unauffindbar. Die Ausgabe vom Jahre 1875 giebt nur mehr ein schwaches Bild von der ursprünglichen Schönheit der Schnitte, von jüngeren, noch schlechteren für den europäischen Markt zu schweigen.

Das erste Bild der *Hokusai Mangwa* zeigt Ioo und Uba, jenes greise Paar, welches die Riesenkiefer auf der Insel Takasago hütet und als Sinnbild glücklichen Greisenalters bei den Hochzeitsmahlen auftritt. Japanische und chinesische Gestalten füllen die folgende Seite; wir sehen Urashima, den die Schildkröte über's Meer trägt; den greisen Minister Takeutchi, welcher einen Säugling, den späteren Kaiser Ojin Tenno, auf dem Arme hält; den Sennin Tobosaku mit der langes Leben verleihenden Pfirsich, welche er der Feenkönigin Si-Wang-Mu entwendet hat; einen langhaarigen *Schojoo*, der seinen Durst aus riesiger Sakischale stillt, und andere alte Bekannte aus dem japanischen Bilderschatz in dem bunten Durcheinander eines Skizzenbuches, wie eben der Raum für diese oder jene Gestalt sich bietet. Die dritte Seite ist den sieben Glücksgöttern, die vierte und fünfte chinesischen Geschichten, die sechste und siebente vorwiegend dem Leben der buddhistischen Priester gewidmet, denen des Künstlers satyrische Laune übel mitspielt. Auf der achten und neunten sehen wir Fischer, Taucherinnen, Bootbauer, Schnitzer, Korbflechter; ihnen folgen Strafsengaukler, Speisenbereiter, burleske Prügelscenen, und wiederum Handwerker, Netzeflechter, Schmiede, Bogenmacher, Musikanten, Gespenstererscheinungen, Trunkene, Ringer, und nochmals Handwerker, Gerber, Mühlsteinhauer, ver-

gnügte Gesellschaften beim Pilzesammeln und beim Saki-Gelage, badende Frauen und so fort, ein wahres Kaleidoskop genrehafter Figuren und Scenen des Alltagslebens — ihrer insgesammt an dreihundert Figürchen allein auf den ersten 25 Seiten. In der zweiten Hälfte erscheinen Vierfüfsler, mythische und naturgemäfse Vögel, Reptilien, Insekten, Blumen, Fische, Berge und Felsen, Schiffe, Gras- und Baumschlag-Studien, Häuser, Hütten, Brücken, Dächer und auf der letzten der 52 Seiten Bäche und Wasserstürze.

Der zweite Band zeigt als erstes Bild *Foho*-Vögel über dem *Kiri*-Baum, dann Drachen, grofse Schlangen und Eidechsen, die Rakhans und andere Verkünder der Buddha-Lehre mit ihren Attributen, freilich in einer ihrem ernsten Berufe wenig angemessenen, von dem Spotte des Künstlers über die dazwischen eingestreuten Gestalten dummstolzer Priester beeinflufsten Auffassung, über die sich zu erbosen Fenollosa gewifs berechtigt war. Anziehender sind die ihnen folgenden Handwerker in ihrer vergnüglichen Hingabe an die Arbeit. Ein Yema, König der Unterwelt, als Seelenrichter kommt wieder weniger gut davon. Weiter sehen wir Strafsenfiguren aller erdenklichen Art, vom vornehmen Hofmann in gespreizter Tracht bis zum Gaukler mit seiner nach bösen Geistern schnappenden Löwenmaske, Frauen im Hause, bei der Toilette, Männer bei der Musik, dem *Go*-Spiel und gelehrter Unterhaltung, Masken für Tempeltänze und Charaktermasken vom Theater, hunderterlei Gefäfse und Geräthe der Küche und Werkstatt, steinerne Laternen, Gedenktafeln und Bildwerke aus Tempelgärten, Gemäuer, Brunnen, Brücken, Felsen, Landschaftsstudien, Blumen, Fische, Insecten,



Rosei (in China Lu Shêng genannt), träumend von Reichthum und Macht, travestirt als schlafender Dungträger, welcher von den unerschöpflichen Quellen befruchtenden Düngers träumt, welche ihm in den öffentlichen Anstandsorten fliefsen. Aus der Mangwa des Hokusai. 12. Band. In der hier travestirten Geschichte träumt Rosei, welcher dem kaiserlichen Hof seine Dienste anbieten will, unterwegs, dafs seine Hoffnungen sich verwirklichen. Raschem Aufstieg zu Ansehen und Reichthum folgen Absetzung und Verbannung, Rückberufung, Heirath mit der kaiserlichen Erbtochter, Vaterschaft eines Sohnes, welcher in's Wasser stürzt, worüber Rosei so erschrickt, dafs er aufwacht, um zu finden, dafs Alles nur ein Traum gewesen und seine kühnen Pläne eitel seien.

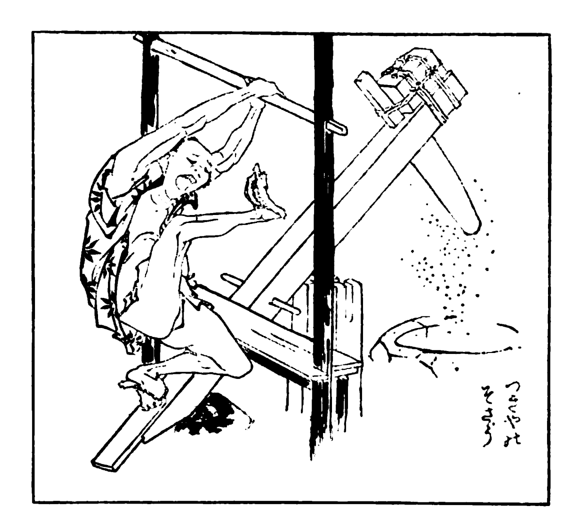
ungeheuerliche Vierfüfser, endlich eine Schildkröte mit felsbewachsenem Rückenschilde.

Der Titel des dritten Bandes ist auf einer von zwei hockenden Bübchen gestützten Tafel in grofsen, verwitterten Buchstaben zu lesen. Ihm folgen Bishamon mit der Lanze und der kleinen Pagode und ähnliche, den Kriegern hilfbereite Götter. Zwei andere Gottheiten, *Ukemochi no Kami*, der Reisgott, Reisgarben auf der Schulter und von seinem Fuchse begleitet, und die schöne *Takiniten*, an Gestalt der ebenfalls oft einen Schlüssel haltenden und von einem Fuchs begleiteten Glücksgöttin Benten ähnlich, welche den Shinto-Bekennern nur als eine andere Erscheinungsform des Reisgottes gilt, leiten zum Reisbau, dem fünf Seiten gewidmet sind. Ein Vergleich dieser lebensvoll bewegten Pflüger, Säer, Schnitter, Drescher und Sackträger mit den gleicher Arbeit obliegenden Menschen in dem ein Jahrhundert älteren Ehon sha ho fukuro des Tachibana Morikuni zeigt recht deutlich die befreiende Bedeutung Hokusai's, läfst aber zugleich erkennen, warum des älteren Meisters Vorbilder von den japanischen Kunsthandwerkern bis auf unsere Tage weit häufiger nachgebildet wurden, als diejenigen des künstlerisch weit bedeutenderen Hokusai. Zu ihrer frischen, die Bewegung des Lebens im Fluge erhaschenden Zeichnung fordern die Gestalten Hokusai's eine ganz andere künstlerische Kraft und Anspannung auch von ihren Nachahmern, als jene mehr schematischen Darstellungen aus den Kinderjahren der neuen Ukio-ye-riu. Da Reissäcke dienen, den Kampfplatz der berufsmäfsigen Ringer zu umgrenzen, ist es vom Reisbau zu den Ringern nicht weit, und nicht minder nah liegt jener bäuerische Erndtetanz, in welchem die Tänzer das Hüpfen und Flattern der die reifen Reisfelder umschwirrenden Sperlinge darstellen. Dank diesen Ideenverbindungen zeigt uns der Meister gleich noch achtzehn Paare schulgerechter Ringer und dreiunddreifsig *Suzume-odori*-Tänzer, die in den drolligsten Sprüngen es den lustigsten Sperlingen gleich zu thun suchen. Noch einige Seiten mit Eingängen zu Bergwerks-Stollen, mit Erz pickenden Bergleuten und Goldwäschern, einige Zweig- und Blattstudien, ein Versuch, den urehrwürdigen Gestalten zweier mythischen Chinesenkaiser — Fuhi's, des Entdeckers der Metalle, des Erfinders der Baukunst, des ersten und wie ein Moses mit hörnerartigen Schädelauswüchsen abgebildeten Gesetzgebers des Reiches der Mitte, und Shinno's, des Erfinders der Arzneikunde, — in gröfseren Darstellungen gerecht zu werden — dann ist's genug des trockenen Tones, nun ziehen sie wieder alle heran, jene wunderlichen Heiligen der Tao-Lehre, wie sie als Herren der Elemente über Fluthen wandeln und durch Flammen schreiten, auf Gänsen und Kranichen durch die Lüfte fliegen, auf Hirschen und Schildkröten reiten, jene be-

rühmten Muster chinesischen Gelehrtenfleifses, Einer, welcher beim Lichte gefangener Glühwürmer, ein Anderer, welcher beim Widerschein des Schnees studirt. Ihnen folgen die scheufslichsten Mifsgestalten, mit welchen die japanisch-chinesische Völkerkunde ferne, noch unentdeckte Länder ebenso bevölkert hat, wie dies bei uns die griechisch-römische besorgte. Wir sehen da *Kenkio*, die durchbohrten Menschen, welche im Brustkasten ein Loch haben, das weit genug ist, einen Balken hindurchzustecken, auf welchem wohlhabende Kenkio sich von ihren Dienern, einer Sänfte gleich tragen lassen; *Tenaga*, den Lang-Arm, und *Ashinaga*, den Lang-Bein, die beide vom Fischfang leben und nur mitsammen auf Beute gehen, wobei jener, vom langbeinigen Gefährten auf den Schultern getragen, mit seinen langen Armen die Fische greift, welche den kurzen seines Trägers entwischen würden; *Gekiboku*, die Schwanzmenschen, welche, wo sie sitzen, eine Vertiefung graben müssen, um ihr werthvolles Anhängsel vor einer Beschädigung zu bewahren; *Umin*, Menschen mit Vogelflügeln; *Choji*, deren Ohren so lang herabhängen, dafs beim Gehen die Zipfel in den Händen getragen werden müssen; Menschen mit Hundsköpfen, mit nur einem Bein und einem Arm, mit drei Leibern, mit Pferdefüfsen und so weiter, wie wir dergleichen ja



Homa Sukemasa, Sohn des Homa Kuro, lehnt sich an eine Tempelsäule, auf welche er die Worte geschrieben hat: „Mein Vater ist gefallen in der Schlacht, bald werde ich ihm nachfolgen.“ Aus dem Ehon Kokei des Hokusai.

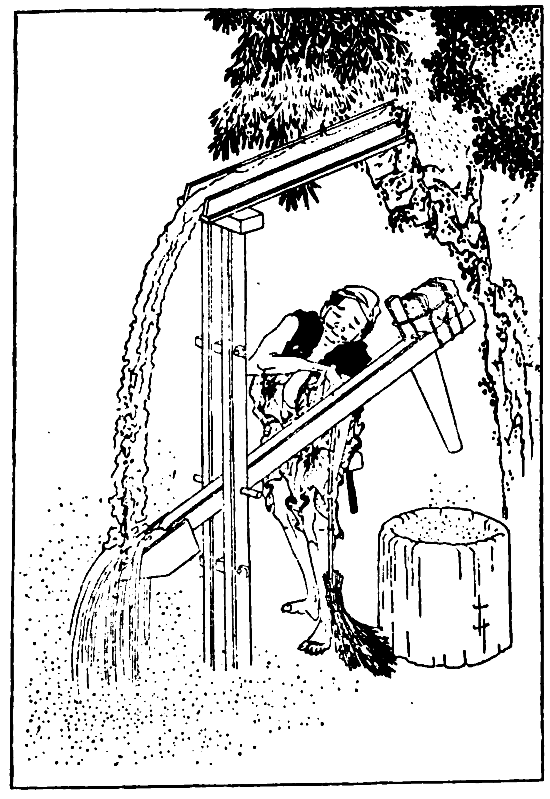


Ein Reisstampfer, welcher durch allzu heftige Bewegung die Zapfen des Hebels aus ihrem Lager gerissen hat. Aus der Mangwa des Hokusai. 11. Band.

auch in den europäischen Naturgeschichtsbüchern des 16. Jahrhunderts abconterfeiet finden. Zur Erholung von so viel wüsten Phantasien zeigt uns der Künstler einige magere Versuche perspectivischer Construction, um dann mit besserem Geschick wieder den Strafsenfiguren seiner japanischen Heimath sich zuzuwenden und eine Weile mit den anmuthenden Sinnbildern der Novellen der *Genji-Monogatari* zu spielen, und kleine, geistvoll erfafste, in wenigen Pinselstrichen wiedergegebene malerische Landschaftsmotive über die Seiten auszustreuen. Dann schlägt aber nochmals die Lust am Absonderlichen durch, er mufs uns noch *Raiden*, den Donnergott zeigen, der auf seinen zum Kranze verbundenen Trommeln den Donner paukt; *Futen*, den Sturmgott, der den vom Winde geblähten Sack auf dem Nacken trägt; eine von den *Yama-uba*, wilde, langhaarige, doch nicht unschöne Bergweiber, und ähnliche Gebilde des die Naturerscheinungen personificirenden Volksgeistes. Diesen schliefst sich eine reiche, bebaute Landschaft an, die als Fatamorgana über einem in wogender See schwimmenden Drachen schwebt. Dann eine grofse Wellenstudie, mythische Reptilien und — einfache, in ihre geometrischen Grundformen, meistens in Drei- und Sechs-Ecke und sich schneidende Kreise, zerlegte Flachmuster; weiter Vögel, darunter mehrere legendenhafter Art, aber auch die naturgemäfsen mit koketten Halsverdrehungen und Kopfwendungen, bei denen wir, uns eines gewissen Vorwurfes Fenollosa's zu erinnern, nicht umhin können; kleine Studien allerlei nutzbarer Pflanzen; endlich noch ein tolles Durcheinander teuflischer Quälgeister, welche das Erscheinen ihres Bändigers Shoki von einem in Selbstbetrachtung versunkenen Dharma fortscheucht, und als letztes Bild, wie ein Flächenmuster ausgestreut, die „acht Kostbarkeiten“, *Takara-mono*, jener Inbegriff aller irdischen Reichthümer, welche Momo-taro, der einem Pfirsich entsprungene Märchenheld, dem Riesen abnahm.

Den vierten Band eröffnet das Werfen der gerösteten Bohnen, mit welchem der gute Hausvater um Neujahr die bösen Geister zum

Hause hinausscheucht. Bunt durcheinander gewürfelte Scenen aus dem Kampfe Sosanoo's gegen den achtköpfigen Drachen, aus dem Leben Yoshitsune's und des Recken Benke und aus anderen Sagenkreisen, Sennins und chinesische Weisen wechseln mit Baumschlag-, Vogel- und Blumenstudien, mit Brücken, Tempeln, Dörfern und Schiffen. Einige lustige Seiten sind Tauchern gewidmet, welche Lotos-Wurzeln vom Grunde eines Gewässers losreifsen, Fische mit den Händen greifen oder allerlei Kurzweil im Wasser treiben, alle in lebendigster Bewegung, mit den kühnsten Verkürzungen. Das Schlufsbild zeigt uns wieder zwei übernatürliche Wesen, die *Wago-jin*, als fettleibige, dickohrige, langhaarige Gestalten, in chinesischer Tracht, deren eine einen blühenden Lotoszweig, die andere eine mit kostbaren Perlen gefüllte Dose hält; zu ihren Füfsen sind die als *Takara-mono* bekannten Sinnbilder irdischer Schätze ausgestreut und beide schmunzeln so seelenvergnügt, dafs sie ihrem Namen, welcher sie als Genien gemüthlichen Lebensgenusses bezeichnet, alle Ehre machen.



Ein Reisstampfer, welcher seine Arbeit durch ein Wasserwerk verrichten läfst. Aus der Mangwa des Hokusai. 12. Band.

Der fünfte Band ist vorwiegend der Baukunst gewidmet. Der Künstler zeigt uns den Bau der Galgenthore, der Glockenhäuser, der drehbaren Büchereien und der Dächer der buddhistischen Tempel auf ihrem reichen Consolenwerk, theils in geometrischer Zeichnung, theils mit genrehaften Beigaben. Historische und mythische Figuren, in gröfserem Maafsstabe gezeichnet, und einige gröfsere Landschaften füllen den Rest des Bandes, dessen architektonischen Inhalt der Meister in seinem *Shin hinagata* später mit schönerem Erfolg behandelt hat. Wie in den sachlichen Darstellungen dieses Bandes, so klingen auch in den persönlichen vorwiegend die Künste des Friedens an. In der Mehr-

zahl der geschichtlichen Einzelgestalten stellt uns Hokusai berühmte Dichter und Gelehrte vor. So unter anderen in dem vornehmen Manne, welcher von einer, das Meer überragenden Terrasse dem Mondesaufgang zuschaut, jenen Abeno Nakamaro, welcher, i. J. 716 an der chinesischen Küste gescheitert, seiner Sehnsucht nach dem fernen Vaterland, das er nie wiedersehen sollte, mit der berühmten *Uta* Ausdruck gab:

„Wenn der Himmelsplan
Hell vor meinem Aug' entflammt,
Auch in Kasunga,
Daheim, über Mikasa
Strahlend taucht der Mond empor."

Der sechste, den Künsten des Krieges gewidmete Band enthält einige gröfsere, über zwei Seiten gezeichnete und — nach schlechtem europäischen Brauch — quer gestellte Bilder: des greisen Rathgebers der Kaiserin Jingu Kogo, Takeutchi, mit deren jungem, nach seinem Tode als Kriegsgott *Hachiman* verehrten Sohne, des vierarmigen Gottes der Krieger *Barekijin* auf einem von vorn gesehenen Rappen und des auf wildem Eber heranstürmenden und in seinen sechs Armen ebensoviele Waffen schwingenden anderen Kriegsgottes *Marischiten*, sowie des chinesischen Helden *Gentoku* auf seinem berühmten Ritt durch den Danke-Bach. Diese Vorbilder und Beschützer des Waffenhandwerkes bestimmen auch den übrigen Inhalt: Bogenschützen in vielerlei ausdrucksvollen Stellungen des Zielens, Pferde und ihre Bändigung, Sättel und Zaumzeug, Rüstungen für den Fechtunterricht, Uebungen im Stockfechten, acht Seiten mit sechsunddreifsig Fechterpaaren und eine Reihe Fechter in gröfserem Maafsstabe. Weiter mit Schiefsgewehren bewaffnete Fremdländer, welche jene ersten Europäer darstellen sollen, die in der Periode *Tembun* (1542) unter des portugiesischen Abenteurers Mendez Pinto Führung auf der Insel Tanegashima landeten. Welchen Gebrauch die Japaner von den schwerfälligen Feuerwaffen machten, die sie in der Folge selber anfertigten, zeigen die nächsten Seiten, denen noch eine Unterweisung in Handgriffen zum Anpacken eines Gegners an dem Gewand oder der Hand, und zur raschen Abwehr durch den geeignetsten Gegengriff folgt. Die letzte Seite erinnert uns durch jene, von Blumenranken umwucherte, von Geflügel belebte Rügetrommel der chinesischen Legende vom guten Kaiser Yu, dafs nicht Kampf und Streit allein diese Welt erfüllen. Die traditionelle Hühnerfamilie hat Hokusai hier durch Tauben, Sperlinge und Krähen ersetzt, wie er denn oft die alten, durch vielhundertjährige Ueberlieferung gefestigten Motive neumodisch aufzulösen und zu bereichern versucht.

Den siebenten Band füllen fast ausschliefslich Landschaftsbilder, schneebedeckte Felskuppen, von krallenden Wellen umbrandete Felsen, Reisfelder in vom Winde gepeitschten Regenschauern, über Schluchten gesprengte Brücken, Wasserfälle, seltsame Felsenthore, Fernsichten über Gewässer mit kiefernbewachsenen Felsen. Dazwischen einzelne belebte Landschaften, riesenhafte Pestwurz--Stauden, deren Blattstiele die unter ihnen schreitenden, sich ihrer Blätter zum Schutz gegen den Regen bedienenden Wanderer dreifach überragen. Diesem siebenten Hefte ist ein, nicht vom Künstler selbst verfafstes, Vorwort vorausgeschickt, welches anmuthend ausdrückt, was seine Landsleute angesichts dieser Bilder empfinden mochten. Es lautet nach einer von E. de Goncourt mitgetheilten Uebersetzung:



Entwurf zu einem von drei chinesischen Knaben getragenen Tempelleuchter. Aus dem Shin Hinagata des Hokusai.

„ . . . . Sie sagen mir, wie sie gestern über den Fukagawa gesetzt sind, bei Hirota, wo Tametomo göttlich verehrt wird, wie sie heute dem Ruf des Kukuk's gelauscht haben, der sich in den Gebüschen von Asaji-hara und Hashiba tummelte, und erzählen mir noch von vielen anderen angenehmen Dingen. Und jetzt möchten meine Freunde, dafs ich mich von meinem Sitze am Fenster, wo ich den ganzen Tag gefaulenzt habe, erhebe, um mich ihnen anzuschliefsen . . . Sachte, sachte . . . Da bin ich auf und davon . . . Ich sehe die unzähligen grünen Blätter in den dichtbelaubten Baumkronen zittern; ich betrachte die flockigen Wolken am blauen Himmel, wie sie sich zu vielgestaltig zerrissenen Formen phantastisch zusammenballen . . . Ich spaziere bald hierhin, bald dorthin, nachlässig, ohne Willen und ohne Ziel . . . . Jetzt überschreite ich die Affenbrücke und horche, wie das Echo den Ruf der wilden Kraniche zurückgiebt . . . . Jetzt bin ich im Kirschenhain von Owari . . . . Durch die Nebel, welche auf der Küste von Miho ziehen, erblicke ich die berühmten Kiefern von Suminoye . . . . Jetzt stehe ich bebend auf der Brücke von Kameji und schaue staunend hinab auf die riesenhaften Fuki-Pflanzen . . . . Da schallt das Brüllen des schwindelerregenden Wasserfalles von Ono

an mein Ohr . . . . Ein Schauder durchläuft mich . . . . Nur ein Traum war es, den ich träumte, unweit meines Fensters gebettet, mit diesem Bilderbuche des Meisters als Kissen unter meinem Haupte.“

Der achte Band ist wieder sehr gemischten Inhalts. Die ersten Bilder, mythische Wohlthäter der Menschheit, die Erfinder der Waage und ersten Erbauer eines Hausdaches, die ersten Züchter des Maulbeerbaumes und der Seidenwürmer deuten eine zwiefache Bestimmung an. Einem einfachen Hause und einem reichüberdachten Tempel folgen Löwen- und Elephantenköpfe und andere groteske Bildwerke zum Schmuck der die Dächer stützenden Consolen und verzierte waffenartige Werkzeuge, wie solche von den japanischen Zimmerleuten bei den Richtfesten feierlich umhergetragen werden. Dann ein grofser Webstuhl nach chinesischer Art, Vorrichtungen zum Abhaspeln der Seide, allerlei bei der Seidengewinnung gebrauchte Geräthe und der einfache Webstuhl, mit welchem die japanischen Weber ihre Wunderwerke schaffen. Hat er uns so genugsam belehrt, sorgt der Künstler alsbald auch für unsere Belustigung, indem er uns Akrobaten, Turner am Reck, Kautschukmänner in den wunderlichsten Verrenkungen, etliche Dutzend komische Blinde und höchst ergötzliche Beschäftigungen der „Dicken“ und der „Dünnen“ vorführt. Wie die Schmerbäuchigen mühsam die Schnüre ihrer Sandalen binden, sich bei allerlei Hausarbeit schwitzend abmühen, lieber jedoch zu behaglicher Ruhe sich strecken; wie den Mageren die gebauschte Hoftracht am Leibe schlottert, wie sie leicht erregten Gemüthes einander in die Haare gerathen, im Ringen, das sonst nur den Dicksten zukommt, sich versuchen, wie sie Alle, gleichviel ob behäbigen Leibes oder zu Gerippen abgemagert, sich am Gesang und Spiel weidlich erfreuen, zeigt uns der Künstler auf acht Seiten, die zu den unterhaltendsten der Mangwa gehören. Die dann folgenden 24 Bildchen zu den chinesischen Mustern kindlicher Liebe erheben sich nicht über routinemäfsige Andeutung des Hauptmotivs jeder Geschichte. Botanische Studien, vielerlei liliputanische Strafsenfiguren, 48 kleinere decorative Landschaftsmotive und Felsstudien füllen den Rest des Bandes.

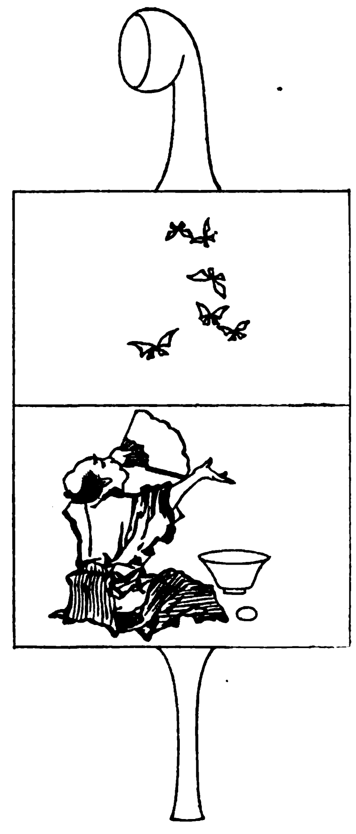
Im neunten Bande herrschen Bilder gröfseren Maafsstabes, fast ausschliefslich japanischen Inhaltes, vor. Zuerst sehen wir ein Kriegslager auf einem Bergesgipfel; es deutet auf den Helden Yamatodake, der von jenem Lager auf der Höhe des Usui-Passes hinab auf die Meeresbucht schaute, in welcher seine Gattin Oto-Tachibana Hime als Sühnopfer für den erzürnten Meeresgott freiwillig in den Tod gegangen war. Dann Yoshitsune's und Noritsune's berühmte Weitsprünge im Kampf auf den Schiffen in der Entscheidungsschlacht zwischen den Anhängern des Minamoto- und des Taira-Geschlechtes; die starke



Ein Eilpostbote hat sich in einem Spinnennetz verfangen; ein an seinem Hute kenntlicher Fusi-yama-Pilger sucht ihn daraus zu befreien. Burleske aus der Mangwa des Hokusai, 12. Band.

Magd Kaneko, welche ein galoppirendes Pferd durch Aufsetzen ihres Fufses auf das nachschleppende Halfterseil aufhält; eine weite Landschaft, aus deren waldigen Schluchten Rauchsäulen von als Kriegssignale entzündeten Feuern aufsteigen; im Gewitterregen jenen Okowe Sugaru, der ausritt, den Donnergott zu bestehen; einen Ringkampf Nomino Tsukune's, des ersten Ringers. Dann zur Abwechselung einige höchst ergötzliche Seiten aus dem mühseligen Leben eines dicken Herrn, dem sein Bad, die Wäsche seines Gewandes, das Bereiten seiner Speisen unsägliche, komische Mühe verursacht. Nun wieder grofse Bilder mit berühmten Frauen, Helden und historischen Landschaften; die Zerstörung eines Dorfes durch einen Wirbelwind; die Prozession der Seebewohner, welche dem Helden Hidesato als Dank für die Tödtung des Tausendfufses jene grofse Bronceglocke schenkten, die noch heute im Kloster zu Mii-dera hängt, wohin der Held sie stiftete, und andere Bilder, welche von Hokusai's erstaunlichem Vertrautsein mit der Geschichte und Sage seiner Heimath Zeugnifs geben.

Der zehnte Band gehört zu den unterhaltendsten der Reihe. Neben einigen Bildern aus der Geschichte sehen wir einen neunschwänzigen weifsen Fuchs, der ein schönes Weib umschmiegt, dessen Gestalt er wohl annehmen will, um verliebte Männer zu bethören; vielerlei Gaukler, deren Gebahren zwischen Taschenspielerkünsten und gespenstischer Zauberkraft schwankt, und die von den Fesseln des Raumes und der Zeit entbundenen Wundermänner der Tao-Lehre. Dazwischen einzelne gröfsere Landschaftsbilder, so den wegen seiner hohen Lage all-



Ein Gaukler, welcher papierne Schmetterlinge durch das Spiel seines Fächers fliegen läfst. Entwurf für eine Tabakspfeife, aus dem Pfeifenbüchlein des Hokusai (1823).

winterlich zufrierenden Suwa-See, von Wanderern belebt, die, wie auch hier zu sehen, sich nur auf die schon berstende Eisfläche zu wagen pflegen; einzelne volksthümliche Genrescenen, u. A. Frauen, welche Zeug klopfen beim Scheine eines „Fuchsfeuers", d. h. einer Fackel, deren Flamme durch die aus dem natürlichen Boden in ein Bambusrohr strömenden Erdöl-Gase gespeist wird, wie solches in der petroleumreichen Provinz Echigo vorkommen soll; einzelne, in gröfserem Maafsstabe gezeichnete, sagenhafte oder geschichtliche Gestalten: den Priester Kakinomoto no Kisogio, wie er durch seine Beschwörung den Kamagawa-Fluss zurückweichen macht; Shiuten Doji, den Mädchenräuber, in Gestalt eines ringerhaft wohlbeleibten, langhaarigen und frauengleich bekleideten, mit einer Keule bewehrten Riesen; einzelne Chinesen, unter ihnen jene oft abgebildeten sieben epikuräischen Weisen, *Chikurin Shichi Kenjin*, welche, alle gesellschaftliche Sitte höhnend, die Sorgen und Nöthen des Lebens bei gutem Trunk und gesprächigem Lustwandeln in einem Bambushain vergafsen; mehrere, von der Schaubühne in die bildende Kunst aufgestiegene Persönlichkeiten; Gaukler und Genrefiguren. Zum Schlufs ein lustiges Bild, Mäuse, welche, als Kaufleute verkleidet, Reisballen wälzen, Körbe voller Goldstücke tragen, lesen und an der Rechenmaschine zählen.

Das Titelbild des 11. Bandes der *Mangwa* zeigt uns ein Knäblein, welches das Riesenhaupt des Glücksgottes Fukurokugiu erklettert hat, um von dort aus die Titelschrift an die Wand zu pinseln. Der Inhalt ist wieder ein wechselvoll bunter. Wir sehen Anspielungen auf verschiedene Arten des Wahrsagens, durch das Legen von Stäbchen, mit Hülfe eines Bogens oder eines Kammes, durch Beobachtung des Krähens der Hähne oder des Bellens der Hunde. Alsdann komisch schreckhafte Erlebnisse, u. A. einen bewaffneten Mann, der sein Schwert gegen eine harmlose Laterne gezogen hat; Anstreicher, welche einen *Nio-*

Kongo-Kolofs bepinseln, von dem nur ein riesenhafter Fufs sichtbar ist; langnasige *Tengu*, welche aus der Noth ihrer ellenlangen Nasen eine Tugend machen, indem sie sich ihrer als Tragbalken zum Fortschaffen ihres Gepäckes bedienen; fette Ringer, welche im langbefransten Schurz, vom Schwertträger begleitet, dem verehrungswürdigen Publikum ihre Reverenz machen, zum Anpacken des Partners Stellung nehmen, angestemmt alle Muskeln zum entscheidenden Schwung spannen, der den Gegner in den Sand strecken soll; komische Kraftspiele. Nochmals Europäer mit Schiefsgewehren; eine eben abgefeuerte Kanone; eine durch einen selbstschiefsenden Bogen im Lotos bewachsenen Gewässer erlegte Wildgans; eine europäische, doppelläufige Pistole mit Feuersteinschlofs, die dem Künstler absonderlich gefallen haben mufs, da er sie in natürlicher Gröfse von allen vier Seiten abgezeichnet hat; einen indisch fünfköpfigen, zehnarmigen *Bishamon* als Löwenreiter; kleine, mit wenigen Pinselstrichen angedeutete Figuren, unter denen sich die Glücksgötter und andere schon oft in der Mangwa gesehene Gestalten zum so und sovielten Male wiederholen. Zum Schlusse Alltagsmenschen in Tempelhöfen und als letztes Bild ein Knäbchen, welches eine grofse Münze über sich hält, deren vier Schriftzeichen, jedes für sich mit dem viereckigen Loch in der Mitte zusammen gelesen, vier Worte ergeben, welche besagen: „Ich allein weifs dieses!“



Kurikara, Sinnbild des Gottes Fudo. Aus der Mangwa des Hokusai, 12. Band.

Im 12. Bande erreicht Hokusai's ausgelassene Laune ihren Höhepunkt. Fast überschreitet er hier die Grenzen seiner heimathlichen Sitte, welche gewisse, auch dort unvermeidliche sittliche Auswüchse streng in die Schranken einer, dem intimen Treiben des *Yoshiwara* ausschliefslich gewidmeten illustrirten Literatur verweist, welche abseits unserer Betrachtung bleiben mufs. Dem Uneingeweihten macht dieser Band einen ziemlich harmlosen Eindruck. Es scheint, als habe der Künstler sich vorgesetzt, uns hier einmal „die kleinen Leiden des

menschlichen Lebens" von ihrer komischen Seite zu schildern. Alles erdenkliche Mifsgeschick, welches Unbeholfenheit oder der arge Zufall einem japanischen Menschenkinde bereiten mögen, zieht in köstlichen Bildern vor uns vorüber. Der Eine will dicke Bambusspargel aus der Erde ziehen, hat aber zu grofse Kraft daran gewendet und stürzt nun, da der Schöfsling nachgiebt, hinterrücks wuchtig zu Boden; ein Anderer hat gar zu gierig den Brei in der Schüssel umgerührt, die umkippt und ihren Inhalt über den Boden ausschüttet; ein Sonntagsfischer hat beim Auswerfen mit der Angelschnur zu weit ausgeholt und mit dem Haken das Haar eines im Wasser watenden Fischerknaben erfafst; ein Windstofs umwirbelt mit Staub und dürren Blättern eine spazierende Gesellschaft, dem Einen entreifst er ein wie ein Segel sich blähendes Rollbild, dem Anderen, der auf einem Anbietbrett Speisen herbeiträgt, schlägt er das verdeckende Tuch um den Kopf; eine junge Dame müht sich vergebens, ihren Händen wie Schmetterlinge entflatternde Papierbögen und ihre vom Winde gebauschten Röcke schicklich festzuhalten. Von den Mifsgeschicken des täglichen Lebens schweift der Künstler zu phantastischen Scherzbildern. Er fängt einen Eilpostboten in dem über den Weg gespannten Netz einer Riesenspinne, erschreckt Bauern bei der Feldarbeit durch einen kolossalen Dintenfisch, läfst den Fuchs dem Jäger ein Fangeisen stellen, Fischer sich mit ungeheuren, gleich Riesenschlangen sich ihrem Griffe entwindenden Meeraalen abmühen, eine menschenfressende, schildkrötenartige *Kappa* gierig glotzäugig einen nackten Mann beschleichen, welcher, behaglich sein Pfeifchen schmauchend, das Zugseil eines Schlagnetzes hält, um das von der Witterung des Menschenfleisches angelockte Unthier darin zu verstricken. Dazwischen auch derbere Späfse mit scatologischem oder erotischem Beigeschmack, an denen die Glücksgötter weidlich theilnehmen. Auch einzelne Gestalten der geschichtlichen Sage und mehrere des Volksaberglaubens. Unter anderen die adlerflügeligen *Tengu*, welche ihre Waldeswipfel verlassen haben, um uns mit Hülfe ihrer langen Nasen allerlei Gaukelkünste vorzuführen und Täfschen, Bälle und Reifen zu balanciren; Darstellungen der *Rokurokubi*, Wesen weiblicher Gestalt, welche die Macht haben, ihren Hals gespenstisch zu verlängern, bald um anderen Menschen — besonders unartigen Kindern — heilsamen Schrecken einzujagen, bald, um schlafwandelnd und ihrer geheimnifsvollen Entkörperung unbewufst, in die Ferne schweifend, entlegene Dinge zu schauen; *Mitsume Kozo*, den Mann mit einem dritten grofsen Auge auf der Stirn, welchem ein Brillenmacher eine dreiglasige Brille anpreist. Zumeist tritt hier das Unheimliche des Vorwurfes zurück gegen seine komischen Seiten; dem Künstler liegt weniger daran, uns zum Glauben an die Wirklichkeit all' dieser Un-

holde zu verführen, als daran, dafs wir mit ihm über die kleinen und grofsen Kinder lachen sollen, welche dergleichen Spuk fürchten.

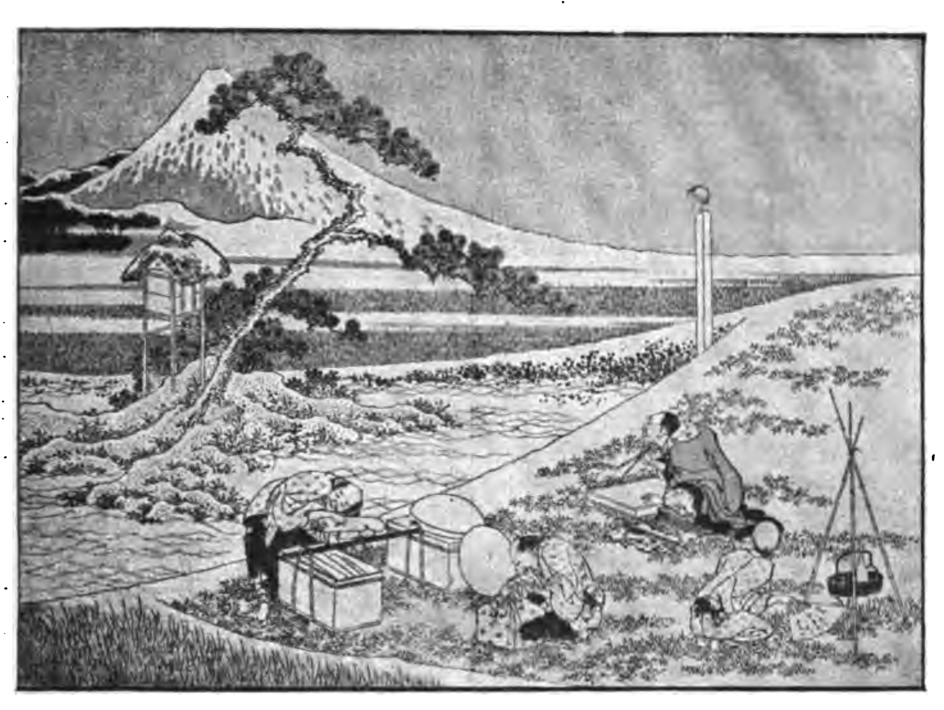
Im 13. Bande zeigt das erste Bild einen flammenumzüngelten Drachen, welcher ein aufgerichtetes, gerades Schwert umringelt; er ist ein im Kunstgewerbe, besonders auf den Klingen der Schwerter, vielfach angewandtes Sinnbild, *Kurikara* genannt, welches bald als Zeichen des Gottes Fudo, bald in tieferem Sinne als Symbol der Verbindung der zeugenden und duldenden Naturkräfte *Yang* und *Ying* gedeutet wird. Ihm zur Seite ist die Dreigestalt der Glücksgötter Daikoku, Bishamon und Benten in einer uns schon beim Tachibana Morikuni begegneten Auffassung zu sehen. Der weitere Inhalt ist wieder sehr mannigfaltig. Landschaften wiegen vor; zwischen diesen verstreut erscheinen kleine, drollige Figurenskizzen, zumeist Feldarbeiter und Handwerker beim Tagewerk, Studien für Gartenhecken, einzelne über zwei Seiten ausgedehnte Bilder eines nach chinesischer Ueberlieferung conventionell gezeichneten Elephanten und ebensolcher Tiger und Kameele, eines Riesenkarpfen, auf dessen Rücken die Gnadengottheit Kwanon steht. Gegen das Ende landwirthschaftliche Genrescenen: Frauen, welche die auf ihrem Hausdache gereiften Melonen in bandförmige Streifen schneiden, die von den Männern zum Trocknen auf Seile gehängt werden, wie in Sicilien die Maccaroni; Männer, welche sich in Körben an einer bebuschten Felswand herabgelassen haben, um die *Iwatake* genannten Pilze zu sammeln; Andere, welche Stroh zu Häcksel zerschneiden und diesen dem zum Bewurf der Wände dienenden Mörtel beimischen. Zwei Seiten sind der Verarbeitung des Zuckerrohrs durch Quetschen, Auswringen und Kochen gewidmet; und das letzte Bild zeigt uns einen Arbeiter, welcher schmunzelnd zuschaut, wie der schwere Dienst des Reisstampfens im Mörser, bei dem wir ihn auf einem früheren Bilde sich keuchend abmühen sahen, nunmehr von einem einfachen, durch eine Quelle getriebenen Hebelwerk verrichtet wird.

Aehnliche Bilder eröffnen den 14. und letzten der noch von Hokusai selbst herausgegebenen Bände der *Mangwa*. Sie wechseln mit grofsen Landschaften von theilweis phantastisch-spielender Anlage, wie wenn z. B. ein kyklopischer Steindamm an einen schuppengepanzerten Drachenleib erinnert, gewölbte Brücken die aus dem Wasser sich aufbäumenden Krümmungen, ein bebuschter Fels den Kopf des Ungeheuers andeuten. Den Beschlufs bilden grofse, zum Theil über zwei Seiten ausgedehnte Darstellungen von Vierfüfsern. Ein der chinesischen Kunstüberlieferung gemäfs an traubenbeschwerter Rebe kletterndes Eichhörnchen eröffnet die Reihe; ihm folgen unter anderen eine stummelschwänzige Katze mit einer Ratte im Maul; Seehunde auf einem von den Wellen bespülten Felsen; Packesel; das Rind, auf

welchem der priesterliche Dichter Shohaku reitet, der seinen Beinamen *Botankwa* von den Päonienblüthen, *Botan*, ableitet, mit denen er die vergoldeten Hörner seines Reitochsen zu schmücken pflegte; ein schwimmender Eber; ein von Chinesen bedientes Kameel; ein chinesischer Löwe, dessen Mähne und langes Haarkleid vom Sturmwinde gepeitscht werden, der die nach altherkömmlicher Weise neben ihm dargestellten Päonienbüsche entblättert; als Schlufsbild Mäuse, welche am Neujahrskuchen naschen.

In der Mitte der dreifsiger Jahre erschienen die hundert Ansichten des Fuji-Berges: „*Fugaku hiak'kei*" in drei Bänden, von denen die ersten zwei von demselben Yegava Tamékiti, welcher den gröfsten Theil der Holzstöcke für die Mangwa geschnitten hatte, der dritte von Yegava Santaro geschnitten ist. Die seltenen ersten Abdrücke der ersten zwei Bände a. d. J. 1834 und 1835 zeichnen sich durch bewundernswürdige Klarheit der Zeichnung aus. Sie sind äufserlich an der blaugedruckten, mit dem unteren und oberen Ende einer Vogelfeder gezierten Titeletikette und an dem rosafleischfarbenen, mit Landschaftsbildern in zarter Pressung ausgestatteten Umschlag kenntlich. Diese Pressungen stellen durch Wolkenstreifen getrennte Landschaften dar; bei einem Abdruck des Hamburgischen Museums auf der Oberseite unten einen in ein schilfiges Gewässer hinausgebauten Pavillon, über welchem ein Zug Wildenten fliegt; in der Mitte in einem Regenschauer eine alte Kiefer, deren flachausgebreitete Aeste durch Pfähle gestützt werden; oben das Glockenhaus eines Tempels am Fufse eines fichtenbestandenen hohen Berges; auf der Rückseite vier ähnliche Landschaften, deren obere den Mond über einem zwischen phantastischen Felsen erbauten Tempel, die folgende ein Fischerdorf mit heimkehrenden Barken, die dritte zwei lange, durch ein kiefernbestandenes Inselchen getrennte Brücken, die untere einen umwaldeten Tempel darstellt. Es sind die *Omi no Hakkei* oder die „acht Schönheiten des Omi-Sees", d. h. sie bedeuten das Einfallen der Wildenten bei Katada, nächtlichen Regen zu Karasaki, das Abendglockenläuten zu Miidera, den Abendschnee am Hira-Berge, den herbstlichen Mond über den Felsen von Ishiyama, die Heimkehr der Fischerboote zu Yabase, das Abendlüftchen zu Seta, wo zwei Brücken den hier dem Omi-See entströmenden Seta-Flufs überspannen, und heiteren Himmel mit leichtem Winde zu Awadzu. Feinsinnig hat der Künstler gerade diese acht, von alten Dichtern schon gepriesenen Schönheiten des Omi-Sees zur Zierde seines Buches von den hundert Fuji-Landschaften gewählt, geht doch die Sage, dieser schöne See sei in jener selben Nacht des Jahres 285 n. Chr. durch dasselbe Erdbeben ausgetieft worden, welches den majestätischen Gipfel des Fuji-Vulkanes in die Wolken thürmte,

ja, der Baustoff für diesen Berg in Suruga sei jenem See der Provinz Omi entnommen. Deutet schon dieser anmuthende Zusammenhang zwischen Inhalt und äufserer Ausstattung des Buches auf die Einwirkung des Künstlers, so unterliegt es auch keinem Zweifel, dafs Hokusai selbst die Zeichnung für die Pressung des Umschlages entworfen hat. Ein Vergleich der geprefsten Riesenkiefer im Regen, ihrer sechs Pfahlstützen, des Galgenthores und des Tempelchens daneben ergibt eine genaue Uebereinstimmung mit der vom Meister in dem dritten Bande seiner Mangwa auf dem 19. Blatte veröffentlichten Skizze desselben Vorwurfes.



„Shashin no Fuji“, d. h. die Aufnahme des Fujiberges. Ein Maler nimmt den Berg auf, während seine Diener den Reisebedarf auspacken und an einem Reisigfeuer eine Sakiflasche wärmen. Aus dem 2. Bande des Fugaku hiakkei von Hokusai (1835).

An den Anfang seiner hundert Fuji-Bilder stellt der Künstler sinnvoll eine urjapanische Göttin, welche er als *Mokuge-hiraku-ya-hime-no-mikoto*, d. h. erhabene Gottheit, Erzeugerin der Blumen und Bäume, bezeichnet. Der weifse, metallene Spiegel in ihrer Rechten und der *Tamagushi*, ein mit symbolischen Papierstreifen behängter Busch des *Sakaki*-Strauches, in ihrer Linken erinnern an den Shinto-Mythus von der Sonnengöttin, welche durch das Gelächter der Götter über eine mit diesen Sinnbildern ausgestattete göttliche Tänzerin aus der finsteren

Höhle hervorgelockt wurde, in welche sie grollend ihren Glanz verborgen hatte. Das nächste Bild zeigt den heiligen Berg im Morgengrauen des Tages, da er, von vulkanischen Kräften emporgethürmt, zum ersten Mal den staunenden Blicken der Japaner sich darbot. Auf dem dritten Bilde sehen wir einen langhaarigen Greis mit einer Geberde, als beschwöre er dämonische Gewalten, auf einer Matte am Rande des Kraters sitzen; der Pilgerstab, der vielperlige Rosenkranz und das schwarze Obergewand lassen in ihm einen Priester erkennen; es ist *Yen no Shokaku*, ein Heiliger der japanischen Buddhisten, von dem die Sage geht, dafs er, während er als Verbannter auf der Insel Oshima lebte, allnächtlich trockenen Fufses über das Meer zum Fuji-Berge gewandelt sei. Nun folgen die Ansichten des Berges. Wir sehen seinen Kegel klar in den wolkenlosen Himmel aufragen; sehen ihn im Schmucke vielgestaltiger Wolkenbildungen, von Schichtenwolken gestreift, mit geballten Haufenwolken umlagert, auf seinem Gipfel die Nebelkappe, deren stete Auflösung und Neubildung, aus weiter Ferne gesehen, den Eindruck macht, als steige noch Rauch aus seinem Krater empor. Seine schöne Silhouette schimmert durch einen Vorhang senkrecht rieselnden Regens oder durch sturmgepeitschte Schauer oder grofsflockiges Schneegestöber. Er steigt empor aus dunstigen Thälern, umglänzt von den Strahlen der Abendsonne, oder thront unter blauem Himmel über schwarzen, blitzdurchzuckten Gewitterwolken. Er spiegelt sich, selber ungesehen, in der glatten Fläche eines Binnenwassers, an dessen schilfigem Ufer Wildgänse schnattern; oder er überragt kaum die Oceanswogen, aus deren krallenartig überschäumenden Kämmen Schwärme kleiner *Chidori*-Möven emporflattern; oder er hebt sich vom nächtlichen Himmel als Schattenbild ab, hinter dem der Mond aufgegangen ist, von einem mageren Wolfe heulend begrüfst. Wir sehen ihn heiter prangen über dem Blüthenschnee der Kirschbäume; übergittert von den schlanken, fein beblätterten Rohrstämmen eines Bambushaines; leicht verschleiert von den im Lufthauch schwankenden Zweigen der Trauerweiden; oder, als dritten im Bunde der „drei weifsen Vollkommenheiten", schneeumwirbelt über schneebepolsterte Kiefern aufragen, auf denen weifse Kraniche mit gesträubtem Gefieder und eingezogenem Halse frierend sitzen.

Andere Bilder zeigen uns den geliebten Berg im Hintergrunde von allerlei menschlicher Lustbarkeit und Hantierung. Fröhliche Familien, welche sich zur Zeit der Kirschenblüthe, auf Matten gelagert, an geselligem Mahle und Saitenspiel ergötzen; vornehme Herren, welche sich auf dem Dache einer Sternwarte zu gelehrter Unterhaltung vereinigt haben; Feld- und Bauarbeiter, hier bei harter Arbeit, dort ihr kärgliches Mahl im Freien rüstend oder beim Pfeifchen ihrer Mühen



ledig; Gesandte der Liuchiu-Inseln, welche mit grofsem Gepränge zum kaiserlichen Hofe ziehen und an einer Wegwendung den majestätischen Gipfel erblicken; weifsgekleidete Pilger, welche mühsam die Schutthalden des Berges hinanklimmen oder in vergnügten Sprüngen abwärts eilen und an dem auf ihre grofsen Strohhüte gestempelten Schriftzeichen für das gleich dem Namen des Berges ausgesprochene Wort „Nicht Zwei" als Wallfahrer zu dem auf der Spitze des Fusi-no-yama belegenen Tempelchens kenntlich sind — sie alle und viele Andere sehen in dem Berge eine Art nationalen Heiligthums, das jeder echte Japaner schon seiner unvergleichlichen Schönheit halber in Ehren halten sollte. Natürlich darf es auch hierbei nicht an erheiternden Sonderbarkeiten fehlen. Kein gröfseres Vergnügen für einen Japaner, der in diesem Punkte sein Leben lang sich Kinderaugen und Kindessinn bewahrt, als wenn es ihm etwa gelingt, den Berg durch die Maschen eines Netzes zu sehen, welches ein Fischer soeben aus dem Wasser zieht; oder wenn es ihm glückt, ihn zwischen den gespreizten Beinen eines Böttchers zu erblicken, welcher, mit beiden Füfsen auf dem Rande eines grofsen Fasses stehend, einen Reifen auftreibt; oder in den Zwischenräumen der zum Trocknen aufgehängten buntgemusterten Zeugstücke eines Färbers; oder vom Hofe eines Schirmmachers, hinter ausgespannten oder halb zusammengefaltet die Form des Berges nachahmenden Schirmen. Auch an seltsamen, in der europäischen Kunst verfehmten Augenblicksbildern fehlt es nicht, wie wenn z. B. die Sonne den Gipfel des Fuji im Untergange krönt, so dafs der dunkle Berg an das japanische Spiegelgestell, die glänzende Sonnenscheibe aber an den Spiegel darauf erinnert; oder, wie wenn jener aus einem anmuthigen Singspiel „Das Federkleid der Fee" bekannte Fischer, nachdem er das Flügelkleid der Mondesbewohnerin in seinen Korb gepackt hat, über ein Spiegelbild des Berges in seiner Trinkschale in Entzücken ausbricht. Auch mythische und sagenhafte Gestalten beleben den Berg und seine Umgebung; der Drache, welchen der Volksglaube dem Fuji-Berge gesellt, taucht aus düsterem Wolkengewoge auf, welches den Fufs des Kegels umhüllt; Nitta Tadatsune, ein Held aus Yoritomo's Tagen, tödtet einen am Fuji hausenden Eber nach kühnem Ritt auf dem gewaltigen Thiere. Eines aber vermissen wir: irgend eine Darstellung, welche uns den Berg als thätigen Vulkan vergegenwärtigte. Nur ein Bild erinnert uns wenigstens an die im Schoofse des Berges schlummernden Kräfte der Zerstörung, indem es uns die Wirkungen des schrecklichen Erdbebens, welches i. J. 1707 den letzten Ausbruch des Vulkans begleitete, in ergreifender Weise vor Augen führt.

Fassen wir diese wechselnden Bilder zusammen, so fühlen wir,

dafs in ihnen mit ernster oder lachender Miene der Gedanke durchgeführt ist, auf den steten Wechsel im Mikrokosmos des Erdenlebens und im Alltagstreiben der Menschen schaue der schöne, heilige Fuji in ruhiger Erhabenheit unverändert herab; ein Gedanke, dem schon eine Ode in der ältesten, im neunten Jahrhundert zusammengestellten Gedichtsammlung, *Manyoshiu*, folgende Worte geliehen hat:

„Als von der Erd' einst
Floh'n zum Himmel die Götter,
Hob empor sein Haupt
Majestätisch der Fuji
Ueber Suruga.
Luftiger Bergeskegel,
Mächtig gethürmet!
Wenn die Himmelsebene
Menschenblick durchmifst
Aufwärts gewandten Hauptes,
Und die Sonne verbirgt
Auf ihrer täglichen Bahn
Ihren Strahlenglanz,
Wenn auch vom nächtlichen Mond
Erlosch der Schimmer,
Dann noch werden umschweben
Weifse Wölkchen Dich,
Wagend kaum zu fliehen, kaum
Zu bleiben. Dann noch
Unablässig wird der Schnee
Fallen auf Dein Haupt.
Alle Zeit wird Kunde noch
Geben von Dir, Fujisan!"

Von den zahlreichen übrigen Werken des Meisters werden mehrere in anderem Zusammenhang dieses Buches erwähnt. Einiger in künstlerischer Hinsicht bedeutenden sei hier nur noch in rascher Uebersicht gedacht.

In der Art der Mangwa, als Bilderbücher gemischten Inhalts ohne anderen Text als kurze Beischriften und gleich jener mit zwei oder drei Platten gedruckt, erschienen i. J. 1816 *Hokusai Santai gwafu*; 1818—28 *Hokusai gwa shiki* in drei Bänden, in welchen sich der Künstler Toto Gwakio saki no Hokusai Sensei oder Katsushika Saito nennt; 1820 *Ehon riyo-hitsu* und *Hokusai Sogwa*, letzteres ein grofser, in Grau und Rosa gedruckter Band, welchen Gonse den bewundernswerthesten Werken des Meisters beizählt; 1823 *Ippitsu gwafu*,



Himmelsbote (Engel) in Gestalt einer schönen Frau in chinesischer Tracht. Aus dem Ehon Suikoden des Hokusai (1828).

mit unvergleichlicher Leichtigkeit „in einem einzigen Pinselstrich“ hingeworfene Skizzen.

In mehreren Bilderbüchern schildert Hokusai die ruhmreichen Thaten der Helden aus China's und Japan's Vorzeit. Als die besten sind folgende zu nennen: die Bilder zu den im *Suikoden* erzählten chinesischen Geschichten unter dem Titel *Chiugi Suikoden gwahon* oder abgekürzt *Ehon Suikoden* vom 10. Jahre *Bunsei* (1828); das *Ehon Sakigaké* v. J. 1836 und das *Ehon Kokei* mit chinesischen und japanischen Helden in buntem Wechsel; ersteres mit einem Schlussbilde, welches den mit dem Regenmantel eines Bauern über der Rüstung bekleideten Ritter Kosima Takanori zeigt, wie er die dem Kaiser Go-daigo Rettung verheifsende Inschrift auf den entrindeten Kirschbaum schreibt. An Stelle der überlieferten alten Verse lesen wir aber auf dem Stamm Worte, welche besagen: „Im sechsten Jahre der Periode *Tempo* (1836) im Monat April, in meinem 76. Lebensjahre von mir Hokusai Rojin Man geschrieben.“ Das *Ehon Musashi Abumi* vom 7. Jahre *Tempo* (1837) beschäftigt sich ausschliefslich mit den Helden Japans.

Andere Bücher sind dem Unterricht der Jugend gewidmet. Im *Ehon tekin orai*, welches der Meister i. J. 1828 unter dem Namen Hokusai Gwakio herausgab, ist eine Encyclopädie des japanischen Volkslebens, mit einer Anleitung zum Erlernen des Briefstiles lose verknüpft. Die beiläufige Erwähnung irgend eines Gegenstandes, einer Thätigkeit, eines Geschehnisses aus neuer oder alter Zeit in den als Muster abgedruckten Briefen regt den Künstler an, dem Schriftstück ein unterhaltendes Bildchen zur Seite zu stellen. So entrollt er uns eine fortlaufende Darstellung des Lebens seiner Landsleute. Er geleitet

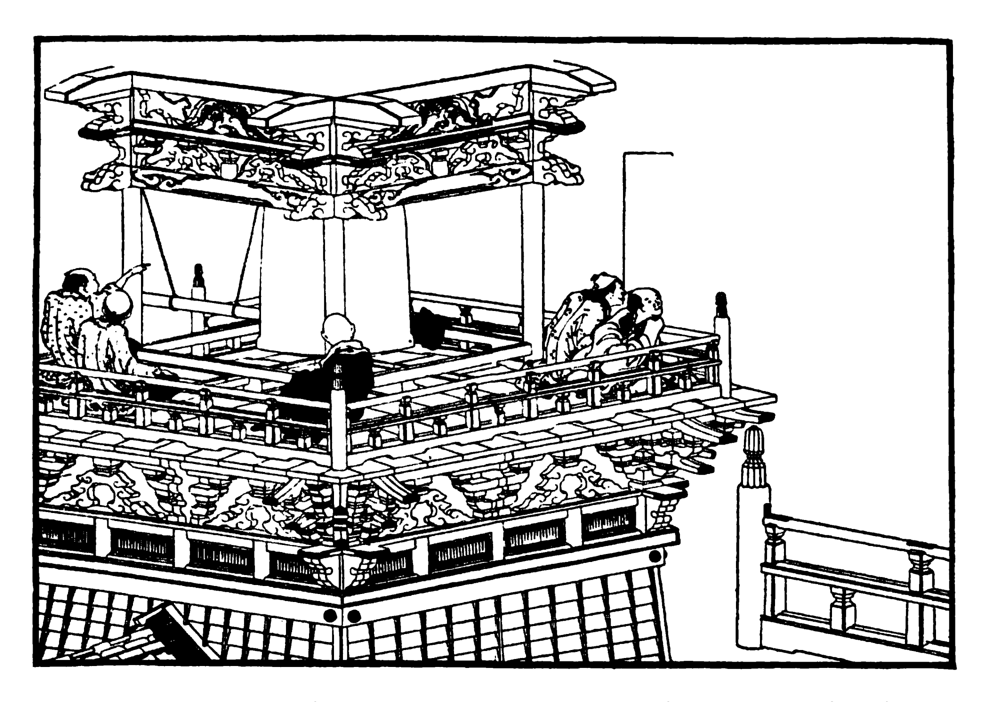
uns in die Paläste des Adels zu feierlichen Empfängen vornehmer Besucher, zeigt uns in den Säulen-Hallen der Tempel die mehr der Unterhaltung als der Andacht wegen zusammengeströmte Menge oder die einem buddhistischen Prediger lauschende Zuhörerschaft; auf den Strafsen die Reisezüge des Adels, das eilige, wechselvolle Drängen des Werktagslebens oder das heitere Feiertagstreiben zu Lande oder auf dem Wasser. Mit Vorliebe führt er uns in die Werkstätten der Handwerker, zu Holzbildhauern, zu Schmieden, Metalldrehern und Treibern, zu Färbern, Stickern, Webern und vielen anderen. Auch an Bildern aus der heimischen und der chinesischen Sage fehlt es nicht, doch treten diese zurück gegen jene Bilder des arbeitenden Volkes, welche dieses Buch zu einem der anziehendsten unter den von Hokusai für den Unterricht seiner jungen Landsleute geschaffenen gestalten.



Geschichte des Awoto Sayemon, welcher, als er eines Abends zehn Münzen in das Wasser des Nameri-gawa hatte fallen lassen, fünfmal ihren Werth für Fackeln und Helfer ausgab, um sie wiederzufinden, und den Spöttern über seine Verschwendung zur Antwort gab: „Hätte ich nicht so viel aufgewandt, um die verlorenen zehn Münzen wiederzufinden, so wären sie für immer im Bette des Flusses verloren gewesen; nun aber bleiben die fünfzig, welche ich ausgab, erhalten, gleichviel ob in meinem oder Anderer Besitz, und von den sechzig ist keine dem Lande verloren gegangen.“ Aus dem Ehon shenjimon des Hokusai. (1835).

In ähnlicher Weise ist auch im *Ehon shenji-mon* (1835) ein für Kinder bestimmter Text mit Bildern mannichfacher Art lose verbunden. „Das Buch der tausend Schriftzeichen“, ein aus tausend verschiedenen Schriftzeichen bestehendes, klassisches Buch der chinesischen Literatur, an welches wie in seinem Ursprungslande, so auch in Japan der Lese- und Schreib-Unterricht mechanisch anknüpft, bildet das Gerippe des Textes. Jeder Gruppe von Schriftzeichen, welche zusammengenommen eine Sittenlehre, ein Mahnwort zum Fleifs und zur Tugend, einen Hinweis auf ein erhabenes Vorbild aus alter Zeit darbieten, sind Erläuterungen und ein sinnverwandtes Bild beigegeben. Für diese Bilder hält sich Hokusai aber keineswegs nur an die chinesischen Gestalten, auf welche der Urtext hinwies; er schöpft mit freier Künstlerlaune auch aus dem reichen Motivenschatz der japanischen Geschichte und Sage. So prägten sich

den Kindern schon mit dem ersten Leseunterricht jene Gestalten der Vorzeit ein, welche sie als Erwachsene in den Werken der bildenden Künstler, als bedeutsamen Schmuck am Hausrath und an den Waffen wiederfanden und erkannten, ohne dafs sie der Beischriften oder der Erklärungen durch Schriftgelehrte bedurften.



Entwurf zum Mittelgeschosse des Glockenthurmes eines Tempels. Aus dem Shin hinagata des Hokusai.

Verhältnifsmäfsig gering an Zahl sind die Bände, in welchen Hokusai seine ungezügelte Schaffenslust den Beschränkungen unterordnete, welche der Stoff, die Technik und der begrenzte Raum dem kunstgewerblichen Zeichner auferlegen.

Die frühesten und anziehendsten der kunstgewerblichen Bücher Hokusai's sind drei Hefte in kleinem Queroctav, welche er i. J. 1823 unter dem Namen Saki no Hokusai Tame-ichi (oder J-itsu) herausgegeben hat. Das eine dieser, *Koushi hinagata* betitelten Hefte enthält 148 Entwürfe für Tabakspfeifen, welche je ein Doppelmotiv für die durch ein Bambusröhrchen verbundenen, metallenen Kopf- und Mundstücke einer Pfeife darbieten. Bilder von Tabak raspelnden Männern und eines Rauchers, der den Dampf seiner Pfeife in Gestalt des Schriftzuges für das Wort *Fuku*, Glück, behaglich in die Luft bläst, schliefsen sich an. Umrifszeichnungen verschiedener Kopfstücke und absonderlicher Pfeifenformen füllen das erste Blatt und die letzte Bild-

seite. Die beiden anderen Hefte enthalten auf zusammen 45 Doppelseiten über hundert Entwürfe für Kämme, zwischen welche noch eine Anzahl von Blättern mit losen Motiven für Holzäderung, Pferde, Hunde und andere Vierfüfsler, kleine Pflanzenstudien, landschaftliche Einzelheiten, Meereswellen und Genrebildchen eingestreut sind. Das Bild eines jungen, mit der Anfertigung von Kämmen beschäftigten Weibes macht den Beschlufs.

Der tiefgehende Einflufs dieser inhaltreichen Hefte auf das Kunstgewerbe der Folgezeit tritt auch in der häufigen Ausnutzung ihrer Motive für ähnliche Mustersammlungen zu Tage. Aus ihnen hat Isai für seine unter dem Titel *Kwa-cho-san-sui dsu-shiki* in den 60er Jahren ausgegebenen Musterbüchlein mehr als billig geschöpft, und noch 60 Jahre nach ihrem Erscheinen hat man unter dem Titel *Shio-shoku hinagata Hokusai dzu-shiki* eine gute Anzahl von ihnen neu herausgegeben; freilich unter Weglassung sowohl der begrenzenden Umrisse der Kämme für die einen, wie der Zweitheilung der Pfeifenzierrathen für die anderen — wodurch die meisten den decorativen Witz eingebüfst haben, mit welchem Hokusai sie in die Werkstätten seiner Mitbürger entsandt hatte.

Von nicht minder bedeutsamem Einflufs auf das japanische Kunsthandwerk der letzten fünfzig Jahre und ebenfalls von Isai und Anderen weidlich ausgebeutet worden ist ein i. J. 1835 unter dem Titel *Banshoku dzu-ko* in 5 Heften ausgegebenes Werk, auf dessen Titel Hokusai sich zur Abwechselung Taito Sensei benennt. Gonse zählt dieses Werk, das in schönen frühen Abdrücken selten, in verwischten, mit rohen Farbenüberdrucken beklecksten aus neuerer Zeit überaus häufig vorkommt, zu den bemerkenswerthesten

Kinder-Märchen vom Theekessel, der sich in einen Dachs verwandelte. Entwurf für eine Tabakspfeife. Aus dem Koushi hinagata des Hokusai.

des Meisters. Jedes der fünf Octavhefte enthält auf 30 bis 32 Doppelblättern eine erstaunliche Fülle kunstgewerblicher Motive, welche das ganze reiche Gebiet des Thier- und Pflanzenlebens, der Landschaft, des volksthümlichen Lebens und Geniefsens umfassen, aus der alten Geschichte Japans und der entlegeneren Chinas allbekannte Gestalten, aus den Kreisen der Sennin und der Glücksgötter die beliebtesten, vergnügtesten Burschen vorführen.

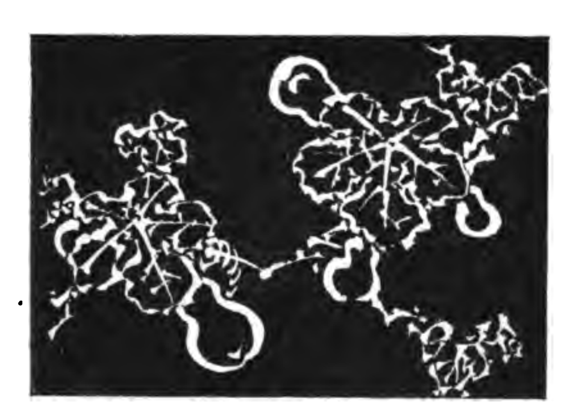


Pfeifen-Ciseleure bei der Arbeit. Aus dem Banshoku dzuko des Hokusai.

Das erste Heft bietet an 200, meist je paarweise sich ergänzende Doppelmotive für die Verzierung der metallenen Kopf- und Mundstücke der Tabakspfeifen. 34 Runde für die Verzierung, sei es von Dosendeckeln oder Sakischälchen, sei es der metallenen Einlegeplatten elfenbeinerner Netzke-Knöpfe, folgen. Dazwischen verstreut ist noch die doppelte Anzahl kleiner Motive, wie sie als Menuki an Schwerdtgriffen oder als Deckplättchen für den Verschlufs der Tabakstaschen vorkommen. In frühen Drucken erscheinen die zart geschnittenen Bilder dieses und des folgenden Heftes mit drei Platten hergestellt, einer schwarzen für die Zeichnung und zwei Tonplatten, einer grauen und einer blafsfleischfarbenen. Die Auswahl der Tonplatten ist eine völlig freie; bald dienen sie nur, die weifsen Bildfelder von dem getönten Grunde abzuheben, bald decken sie die ganze Zeichnung bis auf einzelne, weifs ausgesparte Partien, bald vereinigen sie sich mit der schwarzen Platte zu einer farbigeren Ausführung des Bildes.

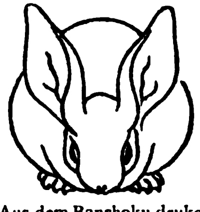
Der Titel des zweiten Heftes führt uns in die Werkstatt zweier

Pfeifen-Ciseleure. Ein vergnügtes Pas de deux der beiden Glücksgötter Yebis und Daikoku folgt, und dann nahezu ein Hundert Runde, ganz im Geiste der Pfeifenverzierungen, Blumen und Thiermotive für kleine Metallbeschläge wie im ersten Hefte, Figuren, deren Zweck nicht sofort zu errathen, darunter Hotei, der dickbäuchige Glücksgott, in allerlei komischen Posen, spielende Kinder, wilde Thiere und zu guter letzt ein niedliches Dämchen, welches mit aufgerafftem Kleide kokett über eine schmale Brücke spaziert.


Flaschenkürbis-Ranken, Muster für Zeugfärberei aus dem Banshoku dzuko des Hokusai.

Im dritten Heft lernen wir den Meister als Zeichner für Gewebemuster kennen. Gleich im ersten Bilde nach dem Titel zeigt er uns in einem Farbendruck ein junges Mädchen, welches mit aufgeschürzten Aermeln am Webstuhl arbeitet. Flachmuster für Färber schliefsen sich an, darunter viele von reizender Erfindung, aber zum Theil doch schon älteren Ursprungs, vom Meister nur in seiner frischen, prickelnden Weise zurecht gemacht. Vor anderen fallen uns auf die Streumuster aus abgefallenen Kiefernadelpaaren und Mumeblüthen. Zerblätterte Kirschblüthen, sechstheilige Schneeblumen und weifse Häschen, diese als Vertreter des Mondes, erinnern an die „drei weifsen Freunde des Dichters"; oder es deuten Häschen und Kirschblüthen in einem regelrechten Schneegestöber auf dieselbe dichterische Dreiheit. Spuren von Vogelfüfsen im feuchten Sande des Meeresufers. Das alte chinesische Motiv der Mumeblüthen auf geborstener Eisfläche, in vielfachen Spielarten. Sanfte Wellenlinien, zwischen denen nadelförmige junge Fischlein hin- und herblitzen. Mehrere Blätter mit den aus Warzen gereihten, geometrischen Mustern der durch Abbinden gefärbten Seidenkreppe. Als letztes Bild zwei schwarzhändige Färber bei der Arbeit, wie immer seelenvergnügt.

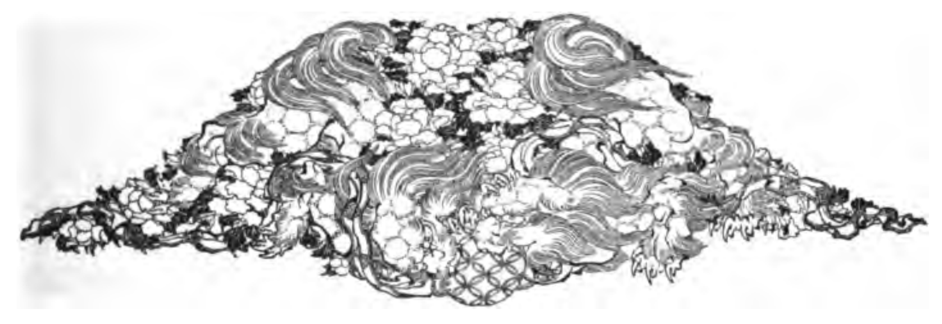
Das vierte Heft beginnt mit Entwürfen für Stichblätter, Menuki's und gröfsere Rundfelder. Figuren ohne bestimmten Zierzweck, überhöhte Rechtecke, für die uns aus der Wohnungseinrichtung bekannten „Pfostenverberger" wohlgeeignet, und kleine landschaftliche und Genre-Bildchen fol-


Aus dem Banshoku dzuko des Hokusai.

gen. Den Beschlufs macht der gern gesehene Hahn auf der Trommel, das chinesische Sinnbild guter Regierung.

Im letzten Heft hat der Künstler die Fesseln vollends abgestreift, welchen er bis dahin sich unterworfen hatte, und freier, höchstens noch durch die stark überhöhte Form eines Bildfeldes beeinflufst, folgt sein Pinsel, wie in seiner *Mangwa*, allen Augenblicksbildern, welche seine leichtbewegliche Phantasie ihm vorgaukelt.

Fast gleichzeitig mit dem *Banshoku dzu ko* ist das dritte kunstgewerbliche Musterbuch Hokusai's entstanden, das *Sho-shoku Ehon Katsushika Shin Hinagata*, aus dem in späteren Ausgaben kurzweg *Hokusai Shin Hinagata* geworden ist. Der Künstler, welcher sich bei dieser Gelegenheit Gwa-Kio Ro-jin Man nennt, bietet hier Zimmerleuten und Holzschnitzern Entwürfe für die Erbauung von Tempeln und ihre Ausstattung mit allerlei Bildwerk in herkömmlicher Art.



Päonien und mit einer durchbrochenen Kugel spielende chinesische Löwen; Entwurf für eine geschnitzte Fülltafel zwischen den Consolen eines Tempeldaches. Aus dem Shin hinagata des Hokusai.

Die Reihe der Bilder beginnt mit einem Herrn in vornehmer Tracht, an der Seite ein Langschwert in einer Scheide von Fell, denn solche Auszeichnung gebührt dem Oberen der Zimmerleute, welcher nicht als schlichter Handwerker, sondern wegen seiner Arbeit für den Tempelbau als ein Wesen höherer Ordnung „*Boko no Kami*“ angesehen wird. Ihm zur Seite sind seine drei wichtigsten Werkzeuge, das Winkelmafs, der Hobel und die aus einer wellenartig verzierten Hülse mit schwarzer Farbe abgewickelte Schnur des Lothes dargestellt. Zimmerleute in adeliger Tracht mit Schauwerkzeugen, ähnlich denen, welche bei unseren Innungen vor Zeiten üblich waren, folgen neben Anleitungen zur geometrischen Construction wesentlicher Bautheile. Dann ein angeblich nach altem Brauch angelegter Gebetplatz mit vier untereinander verbundenen Galgenthoren; ein Tempel besonderer Art, in welchem die Bauweise eines vornehmen Etagenschiffes altchinesischer Art anklingen soll, und drei mit den Anfängen der Baukunst verknüpfte Gestalten der Shinto-Mythen. Andere Darstel-



Kirschblüthe als Kranich.
Nach Hokusai.

lungen von Gottheiten wechseln sodann mit Entwürfen für Zimmerleute und Bildhauer ab. Auch sie mögen als Entwürfe für Tempelsculpturen gedacht sein; so z. B. der an einem Strahlenkranze von Pfeilen kenntliche *Toyo-iwa-mado-no-mikoto* und die beiden *Ni-o-kon-go*, halbnackte athletische Gestalten von wild abwehrender Geberde, welche als Thorhüter buddhistischer Tempel aufgestellt zu werden pflegen.

Unter den architektonischen Entwürfen sind bemerkenswerth das sechs Seiten füllende Glockenhaus, auf dessen Gibelfirst ein grofser Stelzvogel sein Nest gebaut hat, und der ebenso viele Seiten füllende, sechsgeschossige Thurm einer Pagode. Mit Vorliebe behandelt der Künstler auch die Brücken, von den einfachsten, welche nur aus einem an Pfähle befestigten, und durch Laufbretter mit dem Ufer verbundenen Boot, oder nur aus vertauten, schwimmenden Reisigbündeln und Fässern bestehen, bis zu kunstvolleren Constructionen, wie deren eine auf S. 241 wiedergegeben ist. Bei den meisten dieser Bilder hat Hokusai die technische Darstellung durch eine Fülle lebensvoller Gestalten des Alltagslebens zu einem Genrebilde erhoben.



Glycinenblüthe als Kranich.
Nach Hokusai.

Dem Holzbildhauer bietet das *Shin hinagata* Studien von Wellen, die ja als plastischer Schmuck des Gebälkes der Tempel, vielleicht zur sinnbildlichen Abwehr des Feuers, vielfach vorkommen. Ferner Entwürfe für Consolen und jene grofsen, vollrund durchbrochen geschnitzten Füllstücke, welche die Lücken zwischen den sich von unten nach oben erweiternden Consolenwucherungen unter den weit vorragenden Tempeldächern zu füllen pflegen.

Der Erzgiefser findet Constructionen und Verzierungen für Tempelglocken, für Räuchergefäfse und Altarleuchter. Einige Seiten bieten einfache Flachornamente für die Ausfüllung der quadratischen oder rautenförmigen Felder von Holzdecken. Das letzte Bild zeigt einen prächtig aufgezäumten Rappen — als Entwurf für die plastische Darstellung des bei vielen Shinto-Tempeln unterhaltenen, der Gottheit geweihten Pferdes.



Muster für Zeugfärber. Aus dem Hinagata Komon des Hokusai.

Ein kleines i. J. 1824 unter dem Titel *Hinagata Komon* erschienenes Buch mit



Chrysantemum als Kranich.
Nach Hokusai.

Mustern für Weber und Färber wird gleichfalls Hokusai zugeschrieben, welcher sich auf dem Seite 201 mitgetheilten Schlufsbilde Tamekadzu oder Tameichi nennt, gleichwie auf den ein Jahr früher herausgekommenen Pfeifen- und Kamm-Büchlein. In diesen zum grofsen Theil sehr klaren und schönen Mustern hält der Künstler sich meistens in den Grenzen des geometrischen Flachmusters. Mäandergebilde, aus dem Sechseck construirte „Schildkrötenschalen-Muster", Geflechtmuster und ähnliche, meist schon lange eingebürgerte und nicht erst von Hokusai erfundene Muster herrschen vor. Nur für wenige Muster sind Naturmotive, im Netz gefangene Vögel, Wellen, eine Schlangenhaut, zu Grunde gelegt. Gegen das Ende finden sich gelungene Versuche, die bekanntesten Wappenmotive, *Mon*, das *Kiri-mon*, das aus der Mume-Blüthe, der Kirschblüthe, der Chrysanthemum-Blüthe, dem Pfeilkraut abgeleitete und andere, in der Flächenverzierung häufig benutzte Motive in je einem einzigen ununterbrochenen Pinselzug zu zeichnen. Auf den letzten Blättern weitere Versuche, viel angewandte Pflanzenmotive, u. a. die hier wiedergegebenen der Glycine, der Kirschblüthe und des Chrysanthemum, in einer an den fliegenden, glückbringenden Kranich erinnernden Gestalt anzuordnen. In der alten Zierkunst fehlen derartige Künsteleien, welche in das der japanischen Kunst fremd gebliebene Gebiet der grotesken Verbindung von Thieren und Pflanzen führen.

Einiger, zum gröfsten Theil mehr zur Belustigung, als zur ernstlichen Belehrung bestimmter Anleitungen zum Zeichnen und Malen ist schon in dem Abschnitt über die Technik der japanischen Malerkunst gedacht worden. Eines dieser Hefte, in welchem Hokusai sich wieder Tamekadzu nennt, führt den Titel *Bongwa shitori geiko* und ist wie so manches seiner Bilderbücher der weiblichen Jugend gewidmet. Das erste Bild erklärt uns seinen Zweck. Wir sehen zwei junge elegante Damen der „Sandmalerei" obliegen, d. h. der Kunst, mittelst gefärbten Sandes auf einer gelackten Tafel allerlei hübsche skizzenhafte Bildchen hervorzubringen. Wie in jedem einzelnen Falle zu verfahren, wie das Löffelchen zum Ausstreuen des Sandes zu halten, wie die Spatel zum Ebenen und Abtönen der Sandhäufchen zu führen, ist neben jeder in Farbendruck ausgeführten Skizze in Wort und Bild erläutert. Derartige Sandmalerei war in Japan nicht nur ein Zeitvertreib müfsiger Dämchen. Es gab Virtuosen der Sandmalerei, welche im Handumdrehen durch einfaches Ausstreuen gefärbten Sandes auf die Strafse blühende Chrysanthemum-Stauden oder andere Lieblings-

blumen ihrer Zuschauer hervorzauberten, oder eine lustige Zechgesellschaft mit rasch wechselnden Augenblicksbildern humoristischen oder erotischen Inhaltes ergötzten.

Hokusai's begabtester Schüler, Uwoya Hokkei, gab sieben Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes der Mangwa seines Meisters ein ähnliches Skizzenbuch, die *Hokkei mangwa*, heraus.

Auch andere von Hokusai's Schülern veröffentlichten Werke ihres Pinsels in der Form jenes ungeordneten, alle darstellbaren Gegenstände umfassenden Skizzenbuches, mit welchem ihr Meister seinen höchsten Wurf gethan hatte. So besitzen wir eine Mangwa unter dem Namen des Hoku-un ein *Hoku-jiu gwa-fu*, ein *Hoku-mei gwafu*, ein *Yanagawa gwafu*, letzteres i. J. 1821 von Hokusai's Schwiegersohn Yanagawa Shigenobu herausgegeben, und auch die jüngeren Meister Isai und Shōfu Kiosai haben die gleiche Form für die Veröffentlichung eines Theiles der Werke ihres Pinsels gewählt.

Um die Zeit, als Hokusai in der Fülle seines Schaffens stand, tritt auch für die ein halbes Jahrhundert früher durch Takahara Shunchosai begründete, seitdem aber nur durch Künstler unteren Ranges gepflegte Specialität der malerischen Reisebeschreibungen in Hasegawa Settan ein bedeutender Künstler ein. In Yedo lebend, hat er die schönsten Punkte der Shogunen-Hauptstadt und ihre öffentlichen Feste in dem 20bändigen „*Yedo Meisho dzu-yé*" (1832—36), dem dreibändigen „*Yedo Yiuran hana-goyo-mi*" (1837) und dem fünfbändigen *Tōto Saijiki*" (1839) gleich lebensvoll geschildert, wie Shunchosai seiner Zeit die Hauptstadt des Mikado.

Unter den übrigen Zeitgenossen Hokusai's erhält Utagawa Toyokuni, auch unter dem Namen Ichi-yo-sai thätig, noch durch das erste Viertel des 19. Jahrhunderts die Ueberlieferungen der Blüthezeit des Farbendruckes lebendig. Ein grofser Theil seines Werkes besteht in Illustrationen der Romane Kiōden's, Bakin's und anderer Schriftsteller seiner Zeit; auch gab er ein geschätztes Album in der Art der Mangwa des Hokusai unter dem Titel *Toyokuni Toshidama fudé* heraus.

Sein Schüler Kunisada, welcher noch eine Reihe von Pinselnamen und v. J. 1844 an denjenigen des zweiten Toyokuni führte, illustrirte gleichfalls zahllose Hefte der modischen Romane und gab mehrere Farbendruckfolgen von Schauspielerbildnissen und Bühnencharakteren heraus, u. A. i. J. 1827 das zweibändige „*Natsu no Fuji*", 1829 das „*Santo Yakusha Suiko den*", 1833 mit zwei Stöcken gedruckte Theaterscenen „*Haikai kijin den.*"

Kunisada's Mitschüler Kuniyoshi schlofs sich der Weise seines Meisters Toyokuni noch enger an. Aufser zahlreichen, auf das Theater bezüglichen Einzelblättern widmete er umfangreiche Farbendruckfolgen

den Gestalten der nationalen Kriegshelden. Eine derselben trägt den Titel „*Wakan yeiyu*“; eine andere in 6 Bänden v. J. 1856 „*Nippon Kaibiaku yuraiki*“ schildert das kriegerische Leben der Vorzeit Japans.



Schauspieler in der Rolle „Bando tama saburo.“ Nach einem Farbendruck des Kuniyoshi.

Eines seiner besten Werke ist die Farbendruckfolge der *Chiushingura* mit den Einzelgestalten der treuen *Rônin*. Diese sind dargestellt, wie sie in der Winternacht, da sie die Rache am Feinde ihres Herrn voll-

zogen, den sich feig versteckt haltenden Moranowo suchen und mit dessen Wachen handgemein werden. Jedes Blatt giebt in dem Maafsstabe von etwa einem Drittel der Lebensgröfse nur das Hüftbild je eines der Rônin. Ohne sich von dem Beispiel der alle menschlichen Handlungen theatralisch verzerrenden Schaubühne irreleiten zu lassen, hat der Meister hier verstanden, jeden der Kämpfenden in einem Augenblicke natürlicher Anspannung oder Entfaltung seiner ganzen Kraft zu erfassen, und jedem individuelles Leben einzuflöfsen. Die so oft in derartigen Bildern der Schule störende Pracht der Bühnenkleidung verschwindet hier angesichts der geschichtlich überlieferten gleichmäfsigen Tracht der Verschworenen; das in markigen Zügen ausgedrückte seelische Moment tritt durchweg in den Mittelpunkt der Darstellung. Der Meister hat hier die Eierschalen des Theaters, welche seiner Schule ankleben, abgestreift und sich zu einer Gröfse und Freiheit künstlerischen Gestaltens aufgeschwungen, von welcher der Weg nicht mehr weit gewesen wäre zu monumentaler Auffassung der Kunst. Ein zweites Mal hat Kuniyoshi die Personen der *Chiushingura* in ganzer Gestalt, aber in kleinerem Maafsstabe herausgegeben, ohne jedoch in diesen Farbendrucken die künstlerische Höhe jener gröfseren Bilder zu erreichen.

Hiroshige's bedeutendste Leistungen liegen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Seine Ansichten des Fuji-no-yama „*Fuji no hiaku-dzu*" in Farbendrucken v. J. 1820, sein bändereiches Werk „*Ehon Tokio miyagé*" mit Scenen Yedo's und seiner Umgebung, seine Landschaften der von Yedo nach Kioto führenden Heerstrafse „*Tōkaido Fukei Sogwa*" und andere Werke dieser Art entrollen unserem Blicke ein getreues Gemälde der landschaftlichen Schönheiten seines Landes und des Lebens seines in freier Luft arbeitenden oder geniefsenden Volkes.

Eine Aufzählung oder gar eine Beschreibung der zahlreichen Farbendruck-Bände der Katsugawa, Utamaro und Utagawa-Abzweigungen der Ukio-yé-riu verbietet sich angesichts ihrer Menge und der Reichhaltigkeit ihres Inhaltes. Wir beschränken uns auf einige allgemeine Hinweise zu ihrem Verständnifs. Zu beachten ist vor Allem, dafs viele, wohl die meisten dieser Bilderbücher auf eigenthümliche und oft anmuthige Weise an die Folgen der alten Lieder- und Novellensammlungen, welche jedem halbwegs gebildeten Japaner geläufig sind, anknüpfen.

Vorzugsweise gilt dies von den zahlreichen Albums, in welchen jene Künstler die japanischen Frauen weniger in ihrer gemüthvollen, als in ihrer „decorativen" Bedeutung für das Leben schildern. Einige Beispiele für diesen Ideengang der Maler werden zugleich zeigen, wie tief und innig die bildenden Künste Japans mit seiner klassischen

Dichtkunst verknüpft sind, und wie wir ohne eine gründliche Bekanntschaft mit dieser nicht hoffen dürfen, in das Verständnifs des inneren Gehaltes aller Motive des japanischen Kunsthandwerkes einzudringen.

Die Lieder-Sammlung *Hyak nin is'shiu*, eine Blumenlese von hundert *Uta*, welche zu Anfang des 13. Jahrhunderts von dem Dichter Gon-chiu-nagon Sadaihe aus älteren und eigenen Dichtungen zusammengestellt worden und in zahllosen Ausgaben und Commentaren im Volke verbreitet ist, hat u. A. dem Utagawa Kunisada als Schnur gedient, auf welche er hundert anmuthige Frauen-Perlen gereiht hat. Nicht dafs er versucht hätte, die wehmuthvoll bangende, sehnsüchtig schmachtende oder nur ausnahmsweise beglückt frohlockende Stimmung jener lyrischen Epigramme in Frauengestalten auszuprägen, etwa wie solche von unseren Zeichnern aus den Liebesdichtungen unserer Klassiker abgeleitet werden. Der Zusammenhang von Kunisada's japanischen Schönheiten mit den *Uta* ist ein weit lockerer. Wie Blumengeranke von einem altersgrauen bemoosten Grabmal heben sich seine anmuthvoll bewegten, prächtig gekleideten Mädchen und Frauen mit den stereotypen Bühnengesichtern von dem ernsten, schwermuthvoll stimmenden Hintergrund der alten Dichtungen ab. Nicht immer wird der Zusammenhang dem Uneingeweihten ganz deutlich, selten springt er als ein äufserlicher sofort in die Augen. Bald findet ein aus Himmelshöhen entlehntes Bild des Dichters sein Gegenstück im Alltagsleben der Strafse oder der Kinderstube, bald giebt ein Wortspiel, ein Toilettengeheimnifs, selten ein tiefer eingreifendes Lebensschicksal den Schlüssel des Räthsels. Wie solchergestalt die alten Dichtungen und die jungen Weiber leichten Sinnes zu einem lustigen Bilderbuch verschlungen werden, mögen folgende Beispiele zeigen.

Sehen wir ein junges, am Ufer kauerndes Mädchen, die eben einen Fisch mit der Angelruthe emporschnellt und lesen dabei den vor tausend Jahren von Takamura einem Freunde aus der Verbannung an der Westküste gesandten Grufs, in welchem der Dichter die seefahrenden Fischer bittet, der fernen Heimath von ihm Kunde zu bringen, so ist die Beziehung von Bild und Uta ebenso oberflächlich, wie wenn jener Uta, in welcher Kanemasa auf der Wacht an Sumoi's Thor des schlafstörenden Gekrächzes der Seevögel gedenkt, eine junge Fischerin gesellt ist, welche ein mit Meerfischen gefülltes Kübel auf dem Kopfe trägt. Beziehungsvoller schon erscheint uns das Bild eines jungen Mädchens, welches reisemäfsig gekleidet auf Strohsandalen einherschreitet, das Haupt mit einem blauweifsen Tuche umwunden, auf dem Rücken die mit einem herbstlich bunt beblätterten Ahornzweige geschmückte Kürbisflasche, aus der sie eben einen stärkenden Trunk in ein Porzellantäfschen gegossen hat; sie zieht — gewifs in heiterer Gesell-

schaft — zur Ahornschau ins Gebirge, wo jetzt, wie die Uta sagt, das fallende Ahornlaub von den Hufen der brünstigen Hirsche zertreten wird, deren klagender Ruf in den Bergen wiederhallt.

So-jo Hen-jo hat, als er den feierlichen Tänzen an einem hohen Festtage zuschaute, eine Tänzerin der wolkenbewohnenden Göttin Otome verglichen, indem er ihr zusang:

„Winde treiben Dich,
Wolkengeborne Otome,
Zack'gen Himmelspfad;
Und schweigt der Wind, begrüfs ich
Flüchtig Dein leuchtendes Bild."

Kunisada dagegen führt uns bei dieser Uta aus den Wolken zur Erde herab, indem er uns lachend ein auf der Strafse vom Winde gepacktes junges Mädchen zeigt, dessen Kopftuch gelöst und dessen lange Hängeärmel von der Luft gebauscht sind.

Kwo-ko Ten-wo's Anrede an die Geliebte, für welche er das um die Neujahrszeit efsbare Wakana-Kraut gepflückt hat:

„Liebe, auf Dein Geheifs
Durchschweift ich im Lenz die Flur,
Wakana suchend;
Sieh', da liefs auf meinem Kleid
Fallender Schnee seine Spur."

verwandelt sich in ein junges Mädchen, welches auf schwarzen, hohen Sockeln durch den Schnee watet, Kopf und Hals mit schwarzem Tuche verhüllt hat, sich mit einem grofsen Schirm gegen das Gestöber schützt und in ein mit rother Schärpe gegürtetes Gewand gekleidet ist, auf dessen blauem Grunde der Färber grofse Schneekristalle, „Schneeblüthen", ausgespart hat, ein Beispiel von vielen, wie der Dichter dem Kunsthandwerker den Weg zu einem Zier-Motiv gewiesen hat.

Auf einem anderen Blatt zeigt uns Kunisada eine junge Frau bei der Toilette. Die wohlbeleibte Schöne kauert vor dem schwarzgelackten Kasten, auf welchem das schwarze Gestell für den in einer mit rothem Krepp ausgelegten, runden Kapsel liegenden Metallspiegel steht. Sie hat ihr Haar schon wohlgefettet aus der Stirn und den Schläfen zurückgekämmt und auf dem Wirbel über dem mit rothem Krepp umwundenen Haarstab zu einem grofsen Bausch geordnet, es auch mit einer silbernen Nadel geschmückt, auf welcher ein goldigrother Schmetterling seine Flügel spreizt. Auch die Bogen der Augenbrauen scheinen schon mit spitzem Pinsel ausgezogen und die Lippen mit Karthamin roth gefärbt zu sein. Eben legt sie die letzte Hand an's Werk und weifst den üppigen Hals mittelst einer dicken Puderquaste,

wobei sie sich eines von der linken Hand geführten kleineren Spiegels bedient, um sich auch von der Rückseite zu schauen. Vergleichen wir damit die vierte Uta des Hyak nin is'shiu:

„Es streift vom stillen
Haus an Tago's Strand der Blick
Des Fusi Gipfel;
Weifs leuchtet sein hehres Haupt
In frisch gefallenem Schnee" —

so liegt es nahe, bei dem das Bergeshaupt umhüllenden Schnee an das weifsgeschminkte Haupt der Schönen zu denken; zugleich aber liegt ein Wortspiel zu Grunde, da in der Blumensprache des Japaners die mit zackiger Zeichnung geschminkte Nackengrube der Frauen mit dem Namen jenes heiligen Berges genannt wird.

Zu einem ähnlichen Spiel bietet die dreizehnte Uta Gelegenheit:

„Von luftiger Höh'
Des Ts'kubane-Berges strömt
Der Mina zu Thal,
Strebt in liebender Eile
Hin zur grenzenlosen See."

Im Hinblick auf den Gleichlaut des Namens des Ts'kubane-Berges mit der Benennung des Federballspieles wird uns hier eine reichgekleidete junge Frau gezeigt, welche, die Ballkelle im Arm, einen Federball wie liebkosend in den Händen hält.

Sehr hübsch wird die 77. Uta glossirt. Eine junge Dame beugt sich über die vor ihr auf dem Boden einzeln ausgestreuten Schalen des *Genji*-Muschelspiels, bei welchem die Spieler die sowohl ihrem natürlichen Wuchse nach, wie nach Maafsgabe der Malereien auf der hohlen Fläche der Schalen ein Paar bildenden Muschelhälften herauszufinden haben. In sichtlicher Erregung ist sie bemüht, dieser Aufgabe nachzukommen, und das Gedicht, dessen Nebensinn auf die Vereinigung zweier nach vielen Hindernissen verbundenen Liebenden deutet, giebt ihrem Thun tieferen Sinn mit den Worten:

„Brüllenden Stromes
Schäumende Wogen theilet
Beim mächt'gen Anprall
Fels zum Doppelstrom. Doch sieh!
Balde vereint sich die Fluth."

In der 61. Uta preist die Dichterin Iso no Ohoske die Kirschbäume, welche ehedem die alte Kaiserstadt Nara mit ihren Blüthen schmückten, nun aber, in den Garten der neuen Residenz Kokonohe

verpflanzt, dort die Luft mit ihrem Dufte füllen. Kunisada gesellt dieser Erinnerung aus alter Zeit das Bild eines schönen jungen Weibes, welches aus sündigem Leben durch die Liebe eines edlen Mannes, der sie in sein Haus führt, gerettet und in dem neuen Boden zur tugendsamen Frau erwacht sein soll.

Ein andermal knüpfen Kuniyoshi und Hiroshige in dem von ihnen gemeinsam herausgegebenen *Ognura gui Hijak nin is'shiu* die Schicksale berühmter Liebenden, wie sie durch die volksthümlichen Dramen männiglich bekannt geworden, an die alten Uta der hundert Dichter. Auf dem oberen Viertel jedes Blattes ist eine der hundert Uta zu lesen; die Darstellung darunter steht jedesmal in einem bald lose spielenden, bald tief poetischen Zusammenhang mit der Dichtung. Auf jene vierte Uta, welche das hehre, von frischgefallenem Schnee bedeckte Haupt des Fusiyama preist, deuten diesesmal zwei Dienerinnen eines Theehauses mit hochgehäuftem, schneeweifsem Reis in einer Kumme blauweifsen Porzellanes und in einem schwarzen, mit goldenen Bambusen gezierten Lackkasten. Die 15. Uta, welche des Schnees gedenkt, der auf das Kleid des seiner Geliebten das Wakana-Kraut Suchenden fiel, zeigt uns, schneeumwirbelt auf einem Rappen dahersprengend Tomoye Gozen, die ritterliche Geliebte des Kiso Yoshinaka, eines Helden des 12. Jahrhunderts, den sie auf seinen Kriegszügen und in der Schlacht begleitete, nach seinem Tode aber als Nonne betrauerte. Die 72. Uta, in welcher eine Nebenfrau des Kaisers Shigaku ihre Liebesgluth in die Worte kleidet:

„Deiner Schönheit Ruf
Gleich Takashi's Wogenschwall
Kund ist allem Land.
Weh der Nahn'den! Wellenschaum
Netzt und Thränenfluth ihr Kleid."

entspricht der Darstellung eines reichgekleideten jungen Mädchens, welches vor einem Kakemono mit dem Bildnifs eines jungen vornehmen Mannes Weihrauch entzündet hat. Es ist die schöne Yaegaki-hime, welche, während ihr Verlobter Katzuyori an einem Kriegszug theilnahm, sein Bildnifs im Verborgenen hütete, in seinem heimlichen Anschaun Thränen darüber vergofs, dafs es ihr nicht vergönnt war, an seiner Seite die Gefahr zu theilen, und als eine falsche Todesnachricht eintraf, des Geliebten Bildnifs gleich einem Heiligenbild aufhing und ihm wie einem solchen Verehrung erwies. In dem volksthümlichen Drama *Ni-jiu-shi-ko*, welchem diese Gestalt entnommen ist, bricht zwischen den Vätern der Verlobten Feindschaft aus; heimgekehrt, tritt Katzuyori, als Gärtner verkleidet, in die Dienste des Vaters der Ge-

liebten; es gelingt ihm auch, mit ihr zusammenzukommen, aber das Glück der Ehe blüht ihnen nicht, und ein früher Tod rafft das schöne Mädchen dahin.

Ein Seitenstück zu diesem Bilde bietet die Darstellung des Priesters Sognen, welcher, in sündiger Liebe zu der schönen Orikotehime entbrannt, deren in Kakemono-Form gemaltes Bildnifs durch Speis- und Trankspenden und einen blühenden Kirschbaum ehrt, wie wie man sie auf den Altären der Götter darbringt. Auch diesem Bilde entspricht eine Uta, die 39., welche unbezwingliche Liebe, die im Herzen nicht geheim gehalten werden kann, dem sich durch ihre prangende Blüthe verrathenden *Tsubana*-Kraute also vergleicht:

„Wie der Ono-Sumpf
Tsubana birgt im Schilfe,
Bärg' ich gern die Lieb';
Doch wie die Blüth' Tsubana,
Leidenschaft Liebe verräth."

Jedoch nicht immer ist unglückliche Liebe die Brücke zwischen der Uta und dem Bilde. Auch anderer Herzensnoth erinnert sich der Künstler. Verse, in denen unbarmherzig abgewiesenes Liebeswerben, dem Zerstäuben der Wogen am Felsen verglichen, das Herz des Dichters mit tiefer Traurigkeit erfüllt, regen ihn an, uns das Bild der jungen schönen Okiku zu zeigen, wie sie kummervoll neben der von ihr zerbrochenen, kostbaren Porzellanschüssel ihres hartherzigen Dienstherrn Aoyama sitzt; eine Geschichte, welche durch ihren weiteren Verlauf, den Selbstmord des mifshandelten Mädchens, das zur Nachtzeit ertönende, gespenstische Nachzählen des Schüsselsatzes mit kläglichem Seufzen über das zerbrochene Stück, die Verödung des nun von Allen gemiedenen Hauses und das Verschwinden des Geistes Okiku's nachdem Aoyama reuig gebüfst, eine innere Verwandtschaft mit abendländischen Spukgeschichten verräth. Und in gleichem Geiste knüpft der Maler an einen Schmerzensschrei des Dichters über sein elendes, fried- und ruheloses Leben das Bild Yuranosuke's, des Führers der zur Rache verschworenen treuen Rônin, wie er von seinem gleich ihm dem Tode geweihten Sohne Rikiya begleitet, zur sühnenden Selbsttödtung sich anschickt.

Neben den Uta der hundert Dichter haben vor allen die Liebesabenteuer des Prinzen Genji, wie sie von der im 10. Jahrhundert lebenden Dichterin Murasaki Shikibu in 54 Novellen geschildert sind, den Künstlern der Farbendruck-Albums nicht nur unmittelbare Vorwürfe geliefert, sondern öfter noch die Anregung, eine der Zahl dieser Novellen entsprechende Reihe von Gestalten der volksthümlichen Schau-

bühne oder schlechthin nur schöne und reichgekleidete Frauen vorzuführen. Diese „*Genji Monogatari*“ fordern als die allerausgiebigste aller Fundgruben für die Erklärung vieler Einzelheiten des Motivenschatzes des japanischen Kunsthandwerkes eingehendste Betrachtung, die ihnen an anderer Stelle unseres Buches wird. Hier nur wenige Beispiele, wie sich die Zeichner der Nishiki-yé mit ihnen abfinden. Kuniyoshi will uns z. B. eine Reihe von Gestalten „dieser sündigen Welt“, wie sie durch das volksthümliche Schauspiel verkörpert sind, zeigen und reiht sie nun, angeregt durch verwandte Vorgänge oder auch nur durch irgend einen Zwischenfall in der Novelle, nach Maafsgabe der Kapitel der Genji Monogatari aneinander. Die 17. Novelle *Ye-Awase*, welche sich um einen Wettstreit in der Vorzeigung der schönsten Gemälde bewegt und — wenn der überlieferte Text ohne spätere Einschaltungen — eine wichtige Quelle für die Kenntnifs der im 10. Jahrhundert von den Malern behandelten Stoffe wäre, gestaltet sich in seinem Geiste zum Bilde jener selben Yaegaki-hime, deren Geschichte wir schon im Zusammenhang der hundert Uta kennen gelernt haben. Für das schöne Mädchen bedarf es keiner Schiedsrichter mehr, für sie giebt es nur ein schönes Bild, dasjenige ihres auf dem Kriegszug verschollenen Geliebten, dem sie göttliche Ehren erweist. Bisweilen begeistert sich der Zeichner durch eine der vielen, in die Prosa der Novellen eingestreuten Uta. So trägt die zweite Novelle ihren Titel *Hahaki-gi* von einer in ihr angeführten Uta, in welcher vom Hahaki-Baume die Rede ist, welcher in sonniger Einöde wachsend den nach Schatten lechzenden Wanderer anziehe, dem Nahenden aber eine veränderte Gestalt darbiete und keinen Schatten spende. Was dem Prinzen Genji ein Stofsseufzer über die Abweisung seines Liebeswerbens, erinnert Kuniyoshi an das Drama von Kuzu-no-ha, welche als Frau des Aba diesem Kinder gebar, dann aber sich als eine Füchsin erwies. Wir sehen, wie die wahre Natur des schönen Weibes sich in ihrem Schatten verräth, den der Mond auf den Setzschirm am Lager ihres schlafenden Kindes wirft.

Ein andermal bedient Toyokuni der Jüngere sich der 53 Stationen des Tokaido, der Heerstrafse, welche von der grofsen Brücke *Ni-hom Bashi* im Mittelpunkte Yedo's bis nach Kioto führt, als einer Schnur zum Aufreihen der Brustbilder ebensovieler Gestalten der Schaubühne. Letztere bleiben die Hauptsache, die Landschaften bilden ohne für uns erkennbaren Zusammenhang nur den Hintergrund der Schauspieler in ihren bühnengerechten Posen mit dem ihren Rollen gemäfsen, verzerrten Minenspiel.

Der Einflufs des Theaters macht sich in den Albums der neueren Zeit mehr und mehr zu Ungunsten der künstlerischen Gestaltungskraft



der Maler bemerkbar. Viele dieser Albums haben aber, Dank den reichen, farbigen Zeichnungen der dargestellten Bühnentrachten, Werth als Sammlungen japanischer Gewebemuster. Theaterbesucher, welche die Bände mit Bühnengestalten in den Pausen der Schauspiele durchblätterten, Kinder, welche die volksthümlichen Geschichten von der Rache Soga's, von den treuen Rônin, von Benke und Yoshitsune, von den Kämpfen der Genji und Heiki in diesen bunten Bildern erzählt fanden, bildeten das dankbare Publikum, für welches die Mehrzahl der neueren Farbendruckkünstler ihre Albums des grofsen, unserem Folio-gleichenden Formates schufen.

Nur ausnahmsweise stellen die grofsen Albums Bilder des Pflanzen- und Thierlebens dar. Eines der schönsten grofsen Bücher dieser Art aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts trägt den Namen des Sugakudo. Lebensvolle, flotte Zeichnung, ein harmonisches Colorit, zarte Abschattungen durch Anwischen der Farben auf dem Holzstock und geschickte Anwendung von Blinddruckplatten, einer gewebeartig gestrichelten zur Körnung des Grundes und anderer für die Zeichnung des Gefieders, vereinigen sich zu anmuthendster Wirkung. Edmond de Goncourt hat seiner Bewunderung dieses Buches, dessen Zeichner er Takeoka nennt, schwungvolle Worte geliehen, welche den Eindruck des schönen Buches treffend wiedergeben, auch wenn sie die Einzelheiten mit dichterischer Freiheit schildern. „Vögel, welche an Schilfhalmen emporklettern, Vögel, welche zwischen zerflatterten grofsen Mohnblüthen fliegen, Vögel, welche an geplatzten Granatäpfeln picken, Vögel, welche sich auf schneebedeckten Zweigen ducken, graue Wachteln zwischen Feldblumen, weifse Störche halbversteckt hinter violetten Schwerdtlilien, gelbe Canarienvögel auf Magnolia-Zweigen mit weifsen, rothgeäderten Blüthenknospen; eine ganze Reihe von Gemälden, auf welchen sich Pflanze und Vogel in Anordnungen von ausgesuchtem Geschmacke und urwüchsiger Eigenartigkeit zusammenfinden. Eines dieser Bilder stellt zwei Meisen dar, welche auf einem trocknen Bambushalm sitzen und sich von dem blassen Rund des Mondes am dämmernden Himmel abheben: ein Bild, dessen zugleich reale und poetische Wirkung niemals von einer ornamentalen Composition des Abendlandes erreicht worden ist. — Diese Blumen und diese Vögel sind gemalt, als wären sie ganz durchdrungen vom Licht, ohne dafs ihr Glanz, ihre Lebhaftigkeit, ihre Sonnigkeit durch den Schatten der Halbtöne beeinträchtigt wäre, und die sehr sachkundige, sehr technische, sehr botanische Zeichnung erreicht, indem sie sich fest an die Natur hält, im Umrifs eine Gröfse und eine Anempfindung, welche den von unseren eigenen grofsen Meistern gesuchten gleichkommen." Und nach einem Hinweis auf Albrecht Dürer schliefst der französische Dichter mit dem

Ausruf: „Ja, unbestreitbar ist, dafs die Japaner und die Japaner allein, in der Wiedergabe der Blume und des Laubes einen Stil haben — den Stil, welcher bei uns nur für die Darstellung des menschlichen Körpers vorhanden ist.“



Blinde tasten sich kriechend über eine schmale Brücke. Entwurf des Isai für den Griff eines Schwerdtmessers.

Unter dem unmittelbaren Einfluss von Hokusai's Sammlungen kunstgewerblicher Motive stehen die von seinem Schüler Katsushika Isai veröffentlichten Bilderhefte für Kunsthandwerker; vor anderen die in neuen, schlechten Abdrücken bei uns viel verbreiteten fünf Hefte in kleinem Queroctav, welche unter dem Titel *Kwa-cho-san-sui dzu-shiki* zuerst in den Jahren 1865—1868 erschienen sind. Können ihre Tausende kleiner Zeichnungen auch nur zum Theil auf Originalität Anspruch erheben, so bleiben sie darum doch eine der ergiebigsten Fundgruben japanischer Motive, und auf Schritt und Tritt begegnen wir an den während der letzten zwanzig Jahre aus den Werkstätten japanischer Metallarbeiter, Lack- und Porzellanmaler hervorgegangenen Erzeugnissen ihren Spuren, Spuren, welche oft als äussere Merkmale die Unterscheidung neuerer von älteren Arbeiten erleichtern.



Der Glücksgott Hotei als Kunstraucher, welcher das Schriftzeichen für „Innozi“, d. h. Leben, aus seiner Pfeife bläst. Nach Isai.

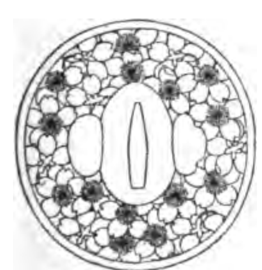
Jedes der fünf Hefte des *Dzu-shiki* des Isai ist einem der sieben Glücksgötter gewidmet, von denen die nahezu übereinstimmenden Fukuroku-giu und Giuro-gin in Eins zusammengezogen sind, die weibliche Gottheit Benten fortgelassen ist. Das erste Heft, auf dessen Titelbild Daikoku den Hammer als Spielzeug für seine Mäuse tanzen lässt, enthält kleine rechteckig umgrenzte Bildflächen, in denen kleine, in Beziehung zu irgend einer Sitte oder einem Fest zusammengestellte Stillleben, Thierbilder, Studien wachsender Pflanzen und kleine Landschaften abwechseln. Auf dem Titel des zweiten Heftes sehen wir Yebis, der eben einen Tai-Fisch gefangen hat, aber nur gemalt in

einem von bewundernden Männern abgerollten Kakemono. Entwürfe für Netzkes, für Schliessplatten von Tabakstaschen und andere *Kanamono*, vorwiegend figürlicher Art, füllen die ersten Blätter, einige Flachmuster für Weber und Färber, Landschaftsbilder, Studien von Felsen, Wasserfällen, Brücken und Bäumen, Strassenscenen, Vögel, Vierfüsser, allerlei Stillleben und wachsende Pflanzen wie im ersten Hefte folgen. Auf dem Titel des dritten Heftes spielt Hotei das *Samisen*, Kinder trompeten und trommeln dazu. Es ist vorwiegend den Schwertzierrathen gewidmet; gute Entwürfe für Stichblätter, Messer, Schwertnadeln, Zwillings-Motive für *Menuki*-Paare machen den Beginn, einige Blätter mit Netzkes folgen und der Rest ist mit losen Motiven und kleinen Pflanzen- und Landschaftsstudien gefüllt. Das vierte Heft, auf dessen Titel der Gott des langen Lebens Kinder im Schachspiel unterweist, beginnt mit Entwürfen für Zierkämme, enthält aber zum grössten Theile wieder Schwertzierrathen aller Art in wechselreicher Fülle, darunter allein über fünfzig Messergriffe, endlich wieder kleine Motive in eckigen oder runden Feldern ohne ausgesprochene technische Bestimmung. Solche füllen auch das letzte Heft, auf dessen Titel sich der kriegerisch gerüstete Bishamon von einem *Oni* mit Saki bedienen lässt. An fünfzig kleine Rundfelder mit den mannigfachsten Motiven machen den Beschluss.

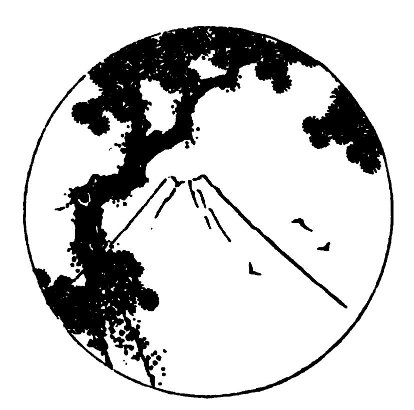


Henne und Hahn auf der Korn-Schwinge.
Nach Isai.

Von ähnlichem Werth für das neuzeitige Kunsthandwerk ist das i. J. 1864 in zwei Octav-Bänden erschienene *Isai gwa shiki*. Der erste Band beginnt mit 54 kleinen unbedeutenden Zeichnungen zu den 54 Novellen der Genji-Monogatari und enthält vorzugsweise Figurenbilder, u. a. einen kaiserlichen Reisezug und andere Illustrationen des Hoflebens, gröſsere Bilder aus der nationalen Geschichte in der Art des Ehon Musashi Abumi des Hokusai, und zum Schluſs eine Anzahl Entwürfe für *Okimono*, vollrunde figürliche Sculpturen in der Art der Netzke, jedoch gröſser und nicht wie diese für einen dienenden Zweck, sondern nur bestimmt, als



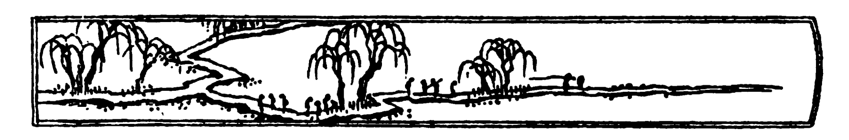
Entwurf für ein mit Kirschblüthen verziertes Stichblatt.
Nach Isai.



Kiefer und Fuji-Berg. Aus dem Gwa-shiki des Isai.

kleine Kunstwerke zur Zierde aufgestellt zu werden. Um dem Schnitzer die plastische Ausführung dieser Zeichnungen zu erleichtern, sind die Bildwerke — chinesische Helden, Glücksgötter, japanische Strafsenfiguren — je von zwei Seiten dargestellt. — Aehnliche Entwürfe für netzkeartige kleine Schnitzwerke eröffnen den zweiten Band. Diesen folgen Entwürfe für die Füllung rechteckiger Felder, welche der Form der Jnro's entsprechen, mit Landschaften, Thieren, Sennin und Helden; ferner Rundfelder mit derartigen, zum Theil sehr hübsch angeordneten Motiven; in den Zwischenräumen, damit auch kein Eckchen des Papiers unbenutzt bleibe, lose Motive, Gänse, spielende Hunde, Vogelscheuchen u. dgl. m.; zum Schlufs einige Pflanzenstudien gröfseren Maafsstabes und Landschaftsbilder; als letztes Bild ein von zwei hockenden Theetrinkern bewundertes landschaftliches Kakemono.

Neben diesen und ähnlichen Büchern für das Kunsthandwerk hat Isai noch mehrere gröfsere Werke religiösen Inhalts illustrirt, welche jene an künstlerischem Gehalt übertreffen. Anderson nennt als die bemerkenswerthesten das buddhistische Andachtsbuch „*Kwannon Kiō riaku dzu kai*“ v. J. 1851 und das 1858 erschienene *Nichiren Shonin ichi-dai dzu-yé*, welches in sechs Bänden das Leben Nichiren's schildert, des berühmten buddhistischen Priesters und Wunderthäters, welcher im 13. Jahrhundert die nach ihm benannte und noch bestehende Secte der Buddhisten begründet hat.



Trauerweiden an Dammwegen zwischen Sumpffeldern. Entwurf des Isai für den Griff eines Schwertmessers.

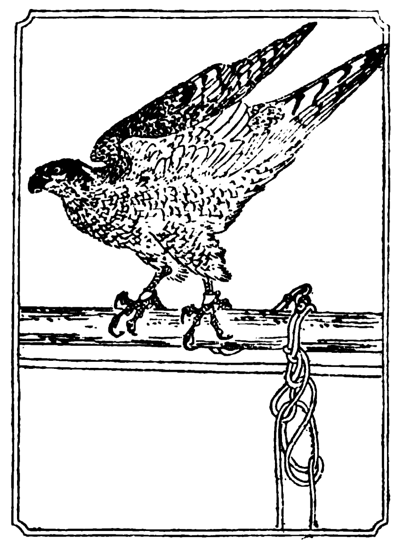
Von den übrigen Künstlern des Jahrhunderts, welche den Fufstapfen Hokusai's folgten, hat besonders Keisai Yeisen, sein etwas jüngerer Zeitgenosse, unmittelbaren Einflufs auf das neuzeitige Kunsthandwerk ausgeübt. Unter seinen zahlreichen Bilderheften steht in dieser Hinsicht das i. J. 1829 ausgegebene *Nishiki no Fukuro* obenan. In der Art der Mangwa des Alt-Meisters der Schule und derselben

ähnlich gedruckt, ist es mit kleinen Motiven für die verschiedensten Zwecke angefüllt. Spielende Kinder, Insecten und Frösche, Stichblätter, runde Zierplatten für Lackdosen oder knopfförmige Netzkes, grofse rechteckige Zierfelder für Lackdosen, kleine quere für die Schliefsplatten der Tabaksdosen und überhöhte für Jnro's, zierliche Haarnadeln aus Metall und Korallen nach chinesischer Art, andere mit grofsen Zierstücken für die Ausführung in geprefstem blondem Schildpatt, Gruppen der „sieben Gemüse" und der „sieben Blumen des Herbstes" für Stickereien auf Geschenkdecken, Motive für metallene Zierrathen an Haarnadeln, kleine Blumenmotive für die verschiedensten Zwecke füllen dieses hübsche Buch. Die Entwürfe für Schildpatt-Haarnadeln sind besonders anziehend als Beispiele dafür, wie der Japaner dichterische und geschichtliche Vorstellungen in kleine Stillleben zusammenzufassen liebt. Eine Nachtigall im rundgebogenen Mumezweig, höfisch vornehm gekleidete Puppen neben blühenden Pfirsichzweigen, voll blühende, mit langen Seidensträhnen bebundene Rhododendron-Dolden, Webespulen neben Maulbeerblättern und zum Anbinden vorgerichteten Papierstreifen, blühende Chrysanthemumzweige neben einem chinesischen Blattfächer vergegenwärtigen ihm die *Gosekku*, die fünf grofsen Feste, das Fest des neuen Jahres, das Fest der Mädchen am 3. März, das Fest der Knaben am 5. Mai, das der Liebe des himmlischen Rinderhirten und der Wolkenweberin am Sternenhimmel geweihte *Tanabata*-Fest am 7. Juli und das *Kiku*-Fest am 9. September. Die Legende vom chinesischen Sennin Kiku Jido christallisirt sich zum Kaiserlichen Kopfkissen, dessen unehrerbietige Berührung dem Sennin die Verbannung eintrug, zum Pinsel und zum Chrysanthemumbusch, mit welch' ersterem er auf die Blätter des letzteren das ihm vom Kaiser anvertraute geheimnifsvolle Wort schrieb, welchem er als Verbannter ein unsterbliches Leben verdankte.



Yugao-Blume auf dem Fächer, Motiv aus dem in der vierten Novelle der Genji-Monogatari erzählten Liebesabenteuer des Prinzen Genji. Entwurf für einen Haarnadelzierrath von blondem Schildpatt. Aus dem Nishiki no Fukuro des Keisai Yeisen.

Von den übrigen Werken des Keisai Yeisen haben wir des *Keisai So-gwa* schon bei der Technik des Farbendruckes (S. 228) gedacht. In anderen, schwarz gedruckten Büchern, z. B. dem *E-yugashi* v. J. 1836 folgt Keisai dem von Hokusai in seinem *Ehon Sagigake* eingeschlagenen Wege.

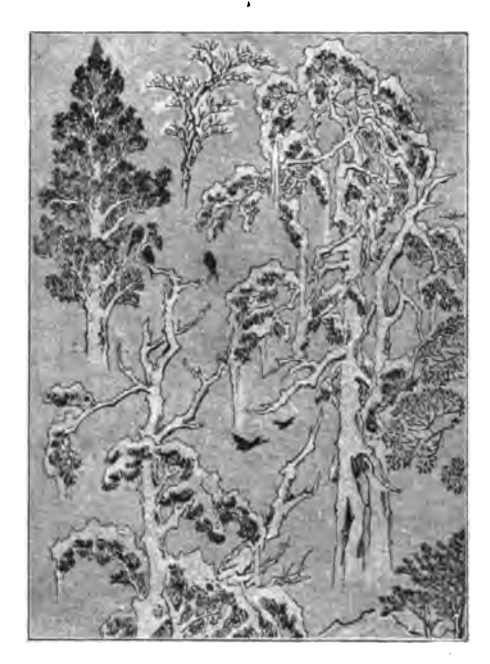


Jagdfalke, aus dem Ehon Taka Kagami des Kiosai.

Als einen der letzten der Zeichner, in welchen der Geist Hokusai's lebendig war, haben wir schon den *Shofu Kiosai* kennen gelernt. Seine Holzschnittbücher gehören der jüngsten Zeit an. Schon war die Herrschaft der Shogune gestürzt und damit der Niedergang des mittelalterlichen Japan besiegelt, als er mit einem fünfbändigen Werke *Ehon Taka Kagami* an die Oeffentlichkeit trat, dessen Holzschnitte einem der beliebtesten Zeitvertreibe der vornehmen Welt Alt-Japans, der Aufzucht und Abrichtung der Jagdfalken, der Reiherbeize, der Jagd mit Falken auf Fasanen, Wildenten und Gänse, gewidmet sind und heute schon wie eine Erinnerung an längst vergangene Zeiten uns anmuthen. Unter seinen späteren Werken zeichnet sich das zweibändige *Kiosai raku-gwa* v. J. 1881 durch Thierbilder aus, welche den Niedergang der Technik des Farbenholzschnittes bekunden, aber in lebensvoller Wiedergabe humoristisch aufgefafster Spiele und Kämpfe von Thieren ihres Gleichen suchen. Der vor einem aufwerfenden Maulwurf erschreckende Sperling, die an einer kleinen Eidechse zerrenden jungen Enten, die mit einem Wurf junger, noch blinder Mäuse spielende Katze, der von einer Natter gepackte Sperling und andere Darstellungen dieser Art haben auch in die Werkstätten der Kunsthandwerker Eingang gefunden, und sind als eingelegte Reliefs und Lackmalereien verbreitet worden. Im selben Jahre, dem 14. der von 1868 an laufenden Periode *Meiji*, erschien auch unter dem Titel *Kiosai Mangwa siyoben* ein mit



Jagd mit Falken auf Wildgänse. Aus dem Ehon Taka Kagami des Kiosai.



Studien beschneiter Bäume aus der Mangwa des Kiosai.

drei Platten, einer schwarzen Strichplatte, einer grauen und einer Rosa-Tonplatte fein gedrucktes Skizzenbuch voll derbkomischer Ausfälle, in welche europäische Bräuche und Trachten vielfach hineinspielen. Dieser *Mangwa* ist das satyrische Bild auf Seite 214 unseres Buches entnommen. Von sprudelnder Phantasie zeugen vor allem die Froschkämpfe und die grauenhaft grotesken Skelettstudien, welche des Stiftes eines Holbein nicht unwürdig erscheinen. Gegen neuzeitige Sittenverderbnifs wendet sich die Darstellung eines grofsen Welses, welcher, von einem Kätzchen gelenkt, über ein hauptstädtisches Häusergewirr dahinschwebt, hinter welchem der Kegel des Fusi-Berges aufragt. Der Sinn dieses Bildes ergiebt sich leicht aus demjenigen des auf Seite 209 wiedergegebenen Holzschnittes. Letzteres Bild, sowie die Skelettstudien auf Seite 211 sind einem kleineren, im selben Jahre unter dem Titel *Kiosai don gwa* (Kiosai's tolle Bilder) erschienenen Buche ähnlichen Inhalts und ähnlicher Technik entnommen. Ein im Jahre 1882 ausgegebenes drittes Buch dieser Art, wird seinem Titel *Kiosai sui-gwa*, d. h. Kiosai's „betrunkene Bilder" nur allzu gerecht.

Des grofsen Werkes *Zenken-Kojitsu*, mit welchem der jüngere Zeitgenosse Hokusai's, Kikuchiu Yosai, der glänzendste unter den neueren Meistern der *Shijo*-Schule, sich den fruchtbaren Buchkünstlern der Ukiyo-Schule anreiht, haben wir schon wiederholt, u. A. als einer Quelle alter japanischer Kostümkunde gedacht (S. 136 u. 212). Die übrigen Meister der *Shijo*-Schule haben nur ganz vereinzelt für den Holzschnitt gearbeitet.

Wenngleich die Vertreter der *Kano*-Schule nicht unmittelbar hervorragenden Antheil an der Blüthe des japanischen Holzschnittes und Farbendruckes nahmen, hat diese Schule doch insoweit wesentlich beigetragen zu den Erfolgen der *Ukiyo*-Künstler auf diesem Felde, als mehrere bedeutende Meister der Frühzeit letzterer Schule, unter ihnen der so wichtige *Tachibana Morikuni*, anfänglich der *Kano*-Schule angehört hatten.

Die *Korin*-Schule hat insofern mitgearbeitet an dem Aufschwung der Buchausstattung, als Künstler ihrer Richtung Skizzen des Begründers der Schule, Abbildungen seiner Gemälde, seiner Malereien auf Schirmen und Fächern, seiner Lackmalereien und kunstgewerblichen Entwürfe sammelten und veröffentlichten. Hauptwerk ist die von Hoitsu herausgegebene Sammlung solcher Malereien Korin's, deren erster Band im Jahre 1815, hundert Jahre nach dem Ableben des grofsen Meisters erschien. Auch den Werken des Bruders Korin's, Kenzan, eines berühmten keramischen Künstlers, hat Hoitsu i. J. 1828 einen mit Farbendrucken illustrirten Band gewidmet. Mehrere Bände, deren Titel Anderson aufführt, geben mit Zwei - Platten - Drucken und Farbendrucken Hoitsu's eigene Entwürfe wieder.

Einer dieser Bände unter dem Titel *Shasan-Rō gwafu* enthält zugleich Skizzen des Tani Buncho, eines Hauptvertreters der chinesischen Malerschule dieses Jahrhunderts. Viele seiner Zeichnungen von Bergen, denen er seinen Beinamen Sha-san-ro, d. h. „der alte Mann, welcher Berge abzeichnete", verdankt, sind in einem 1810 erschienenen, den berühmten Bergen Japans gewidmeten Werke „*Nippon Meizan dzu-ye*" wiedergegeben. Andere in dem 1862, lange nach seinem Tode, ausgegebenen Werke „*Tani Buncho gwa fu*".

Diese und andere Beiträge der übrigen Malerschulen zu dem Aufschwunge und den fast unübersehbar mannigfachen und reichen Leistungen des japanischen Holzschnittes in dem Jahrhundert von der Mitte des verflossenen bis zur Mitte des laufenden verschwinden gegenüber dem Antheil der neuen *Ukiyo*-Schule an dieser Kundgebung des japanischen Geistes und Kunstgefühls, welche den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, zuerst dazu beigetragen zu haben, uns Europäern die Kunst Japans nicht nur als einen Gegenstand kulturgeschichtlicher Vergleichung, sondern auch menschlich nahe zu bringen.

Die Anwendung europäischer Pigmente, welche überall im Orient dem ererbten Sinn für harmonische Farbengebung Gefahr drohen, hat auch in Japan traurige Erfolge erzielt. Unter ihrer Mitwirkung sind von der Mitte unseres Jahrhunderts an die Farbendrucke rascher Verrohung anheimgefallen und zu einem grofsen Theil auf das Niveau unserer Neu-Ruppiner Bilderbogen herabgesunken. Da jedoch die Technik des Holzschnittes, schon wegen ihrer nahezu ausschliefslichen Anwendung für den Schriftdruck immer noch sehr leistungsfähig geblieben war, hat noch die neueste Zeit manche trefflich geschnittene Holzschnitt-Bücher entstehen sehen, und fast scheint es, als ob die auch in Europa sehr verbreiteten, i. J. 1882 unter dem Titel „*Hiaku cho-gwa-fu*" erschienenen Vogelbücher des Bairei ein Anheben des japanischen Kunstdruckes zu neuem Aufflug verkünden. Freilich wird



Zaunkönig vor einem unter einer beschneiten Strohbedachung blühenden Päonienbusche. Nach einem in drei Tönen gedruckten Holzschnitt aus dem „Hiaku cho-gwa-fu“ des Bairei.

solcher Aufflug nur dann wieder zur Höhe führen, wenn nicht die Schaffenskraft der japanischen Künstler, welche für die Holzschneider und Drucker malen, von der Sucht nach abendländischer Art irregeleitet und gelähmt wird.

Als ein gutes Zeichen darf erwähnt werden, dafs die starke Nachfrage des Abendlandes nach schönen Farbenholzschnitten in jüngster Zeit zu achtungswerthen Versuchen in Neudrucken alter Bilderfolgen geführt hat, zum Theil unter Benutzung der alten Holzstöcke. So sind die schönen Vogelbilder des Sugakudo, deren oben gedacht ist, in unseren Tagen nachgedruckt worden.

Angesichts der im Abendlande nie erreichten Vollkommenheit des Holzfarbendruckes der Japaner mufs jeder unbefangene Beurtheiler bedauern, dafs in unseren Tagen die kaiserliche Regierung bei der Herausgabe der grofsen illustrirten Werke, in welchen sie die nationalen Alterthümer veröffentlicht, anstatt den lithographischen Farbendruck nach unserer Art anzuwenden, nicht lieber dem im Erlöschen begriffenen nationalen Farbenholzschnitte Anregung und Nahrung zugeführt hat. Bis zum Erscheinen der prächtig ausgestatteten Werke *Kok'kwa Yoho* über die ältesten kunstgewerblichen Denkmäler Japans i. J. 1880 und dem Werke *Nami no Nishiki* v. J. 1883 mit Abbildungen japanischer Fische in lithographischem Farbendruck waren in Tokio nur ganz vereinzelte lithographische Versuche gemacht worden. Deren erster scheint das der grofsen, von Inuma Yokusai i. J. 1874 in 20 Bänden veröffentlichten und mit Holzschnitten illustrirten Flora Japans beigegebene Bildnifs dieses Botanikers zu sein. Wenige Jahre

später wandte auch der Alterthumsforscher Ninagawa den Steindruck für die Abbildungen in seinem fünfbändigen Werke über die alten japanischen Töpferarbeiten an, und gleichzeitig i. J. 1876 wurde von dem Botaniker Itau Keiske für sein Werk *In-yeu-zau-san* ein Versuch mit der Anwendung des Naturselbstdruckes auf die Wiedergabe von Pflanzen-Blättern gemacht.

Obwohl die Kenntnifs des abendländischen Verfahrens, Zeichnungen durch den Kupferstich und die Radirung zu vervielfältigen, schon im vorigen Jahrhundert durch die Holländer nach Japan gelangt war, haben diese Künste sich nicht recht einbürgern wollen. Die ersten Versuche machte jener selbe Shiba Gokan, welcher sich auch zuerst im perspectivischen Zeichnen versuchte, um das Jahr 1780. Die Erklärung dafür, dafs die neue Technik keinen Beifall fand und in der Folge nur selten und mit unerfreulichem Erfolge angewandt wurde, finden wir darin, dafs sie mit der herkömmlichen zeichnerischen Technik in grundsätzlichem Widerspruch stand. Verleugnete diese durchaus das europäische Verfahren, Schatten und Halbtöne durch mehr oder minder dichte, parallele oder gekreuzte Strichlagen hervorzurufen, so konnte sie sich, ohne die Grundlagen ihrer ganzen Zeichnungsweise umzustofsen, nicht mit dem Kupferstich und der Radirung befreunden. Die schönen Gravirungen, welche wir auf den metallenen Einlagen „*Kagami-buto*“ vieler knopfförmiger Netzke bewundern, konnten nicht zu der vervielfältigenden Kunst hinüberführen, da auch sie durchweg die Schraffirungen vermeiden und weit schönere Wirkung mit der freien, malerischen Behandlung erzielen, welche auf einer nur vom künstlerischen Gefühl geleiteten, beliebigen Austiefung des Grundes beruht. Ein Abdruck der meisten und schönsten solcher Netzke-Platten würde gerade die dunkelsten Schatten nur als weifse Stellen wiedergegeben haben und immer die durch das Spiel des Lichtes auf den abgeschrägten Flächen der Vertiefungen hervorgerufenen Halbtöne vermissen lassen.

So erklärt es sich, dafs die meisten der seit Shiba Gokan's Tagen veröffentlichten Bücher mit Kupferdrucken nicht zu den erfreulichen Erscheinungen der vervielfältigenden Kunst Japans zählen. Für die bemerkenswerthesten der mit Radirungen illustrirten Bücher hält Anderson ein im Jahre 1855 von Okada Shuntosai unter dem Titel *Doban sai-gwa-cho* herausgegebenes Bilderbuch, eine im selben Jahr erschienene Folge von Ansichten der grofsen Heerstrafse zwischen Tokio und Kioto „*Tokaido go-jiu-san Eki*,“ und etliche in den letzten Jahren veröffentlichte kleine Skizzenbücher. Mit keinem derselben ist aber der Name eines Künstlers von Ansehen verknüpft.

Um diesen Abschnitt unseres Buches unter freundlicheren Ein-

drücken zu schliefsen, als uns der Anblick des Verdrängens hochentwickelter national-japanischer Künste durch die einstweilen nur unvollkommen gehandhabten vervielfältigenden Künste des Abendlandes hinterlassen würde, werfen wir zum Abschied noch einen Blick auf die schon mehrfach erwähnten, *Adzuma Nishiki-yé* oder *Surimono* genannten Farbendruck-Einzelblätter, mit welchen vormals die Japaner von Bildung und Geschmack einander ihre Glückwünsche zum Neujahrsfeste kundthaten. Um 1765 durch Suzuki Harunobu in Aufnahme gebracht, hat die Herstellung der Surimono lange Zeit die tüchtigsten Farbendruckkünstler beschäftigt, von denen manche gerade hierin ihr Bestes geleistet haben.

Die Katsugawa-Maler haben sich vor anderen darin ausgezeichnet, besonders zwei Schüler Shunsho's: Kubo Shunman, auch Shosado genannt, welcher zu Anfang unseres Jahrhunderts starb, und Gakutei Harunobu, welcher noch bis zum Ende der zwanziger Jahre arbeitete. Mit Gakutei wetteiferte sein Zeitgenosse Katsugawa Shuntei. Auch Hokusai hat schon ehe er mit der Herausgabe seiner *Mangwa* begann, viele hochgeschätzte *Surimono* geschaffen, und deren noch später, gegen das Jahr 1820, eine Anzahl unter dem Pinselnamen Taito veröffentlicht. Seine Blätter dieser Art zählen nach Hunderten. Ihnen sind auch die kostbaren Einzelblätter zuzuzählen, welche er als Programme für Gala-Vorstellungen zu verschiedenen Zeiten schuf und bald als Hokusai, bald als Sori bezeichnete. Nach Gonse sind diese Programmbilder das Höchste, was in dieser Gattung geleistet worden.

Auch die Namen des Keisai-Yeisen, des Utagawa Kunisada, sowie eines ganzen Schwarmes geringerer, durch das „*Kuni*“ in ihrem Namen gleichfalls zu Nachfolgern des Utagawa-Toyokuni gestempelter Maler finden sich häufig auf guten Surimonos des ersten Viertels unseres Jahrhunderts. Bald nachher geht mit dem Verfalle des Farbendruckes im Allgemeinen auch der Druck der Surimonos seinem jetzt schon seit Jahrzehnten besiegelten Untergange entgegen.

Aus der Reihe von Jahren, während welcher die Kunst der *Surimono* hoch gehalten wurde, ragen zwei Jahre durch ihre grofse Fruchtbarkeit an schön gedruckten Neujahrsbildern hervor: die Jahre 1804 und 1823. Jenes war das erste eines Cyclus der von China entlehnten Rechnung nach sechzigjährigen Cyclen, und zwar das erste des 74. Cyclus, ein „*ne-no-doshi*“ oder Jahr der Ratte nach der abgekürzten Bezeichnung; dieses das zwanzigste Jahr desselben Cyclus, ein Jahr der Ziege „*hitsuji-no-doshi*.“ Das Jahr 1804, auch sonst eine Zeit festlich glanzvoller Entfaltung des japanischen Lebens, sah viele und dem Stil wie der Ausführung nach auch die schönsten von Hokusai's Surimonos entstehen. Im Jahre 1823 fanden Wettbewerbungen

in der Schaffung schönster Neujahrsbilder statt; Künstlervereine und andere Gesellschaften, unter ihnen vorzugsweise die *Hanagasa-ren* oder „Gesellschaft der Blumenhüte," suchten es einander in der Erfindung geistreicher und eleganter Surimonos zuvorzuthun und gaben den Künstlern Aufträge. Für die „Blumenhüte" schuf Katsugawa Shuntei u. A. seine reizende Folge der als anmuthige Frauen verschiedener Stände travestirten sieben Glücksgötter.

In den Surimonos beider Blüthenjahre finden sich nicht selten Anspielungen auf dasjenige Bild des Thierkreises, unter dessen Zeichen das Jahr stand. Im Jahre 1823 ist u. A. ein sonderbares Neujahrsbild des Hokkei entstanden, welches eine junge Holländerin mit einer Ziege am Halfterbande zeigt, im Hintergrunde getreppte Giebel europäischer Häuser. Ziege und Abendländer hier zu vereinigen lag nahe, da jene in Japan nicht heimisch, sondern erst durch diese eingeführt worden war.

Da die *Surimono* als fliegende Blätter von Hand zu Hand gingen, ist ihre Erhaltung in tadellosem Zustande oft nur günstigen Zufällen zu danken, sei es, dafs man sie auf die Innenseiten von Buchdeckeln klebte, sei es, dafs ein japanischer Kunstsammler Gefallen an ihnen fand und sie in einem Klebebande vereinigte. Ein solcher, ersichtlich gleich beim Erscheinen der Blätter vereinigter Band mit 72 zum Theil sehr schönen, sämmtlich für das Neujahrsfest des Jahres 1823 bestimmter Surimonos findet sich im Hamburgischen Museum.

Die Vorwürfe, welche die *Surimono*-Künstler ihren Neujahrsbildern zu Grunde legten, umspannen die gesammte Jconographie der japanischen Kunst. Kein der Geschichte Chinas und Japans, kein dem Alltagsleben, kein der Thier- oder Pflanzenwelt entlehnter Gegenstand war grundsätzlich ausgeschlossen, wenn ihm nur irgend ein anmuthender, anregender Gedanke untergeschoben werden konnte. Nahe lag es aber, vorzugsweise solche Vorwürfe zu wählen, welche Beziehungen zum Neujahrsfest, zum Wiedererwachen der Natur aus ihrem Winterschlaf hatten oder auf Glückwünsche deutlich hinwiesen.

Häufiger als alle anderen Vorwürfe kehrt daher der blühende *Mume*-Baum immer und immer wieder in den mannichfachsten Ideenverbindungen, wie solche von den alten Dichtern in klassischen *Uta*'s niedergelegt oder von den neueren vielfältig neu ersonnen wurden.

Diese Beziehung der *Mume*-Blüthe zum Neuen Jahr hätte unter der jetzigen Herrschaft des europäischen Kalenders keinen Sinn mehr; nach dem alten japanischen Kalender war aber Neujahr ein bewegliches Fest, welches bisweilen erst in die zweite Hälfte des Februar fiel. Bei seinem späten Eintreten geschah es oft, dafs am Neujahrstage schon die Mume-Bäume in vollem Blüthenschmuck prangten,

was natürlich die allgemeine Festfreude steigerte und als ein dem beginnenden Jahre glückverheifsendes Zeichen begrüfst wurde. Von den zahllosen Spielarten, welche durch gärtnerische Zucht aus dem wildwachsenden Mume-Baum entstanden waren, hatten viele ihre besondere Geschichte, welche nun auf den Neujahrsbildern bald andeutungsweise durch Stillleben hübscher Geräthe und Kleidungsstücke, bald durch Vorführung der dabei betheiligten Personen wiedererzählt wurde. U. A. hat Hokkei zahlreiche Surimonos dieser Art geliefert. Auch sonst waren die Surimonos das Feld, auf welchem die japanische Stilllebenmalerei ihre reizendsten Blüthen trieb.

Dafs Künstler, welche in ihren übrigen Werken vielfach unter dem Einflufs der Schaubühne standen und ihren reichbekleideten Charakterfiguren prächtige Farbendruckfolgen widmeten, solcher Richtung gleichfalls in ihren Neujahrsbildern huldigten, versteht sich. U. a. hat Kunimune in dieser Form die Bildnisse von zehn der berühmtesten Schauspieler aus dem Anfang der zwanziger Jahre verewigt, und Gakutei die fünf Hauptpersonen aus dem Trauerspiel von der Rache Soga's, mit welchem nach altem Brauch alljährlich die Theatersaison eröffnet zu werden pflegte, als Surimono-Bilder verwandt.

Unsere Vorstellung von der Bedeutung der *Surimono* im japanischen Leben würde aber unvollkommen sein, wenn wir sie nur als Erzeugnisse des Farbendruckes betrachteten. Vollständig werden sie erst durch die auf ihnen eingedruckten kurzen Gedichte, bald in der klassischen Form der Uta, bald in den leichteren und noch kürzeren Formen der neueren Dichtkunst. Bald im Scherz, bald mit ernsten Nebengedanken glossirt der Dichter das Bild des Malers oder dieser stellt dem poetischen Gedanken ein Bild zur Seite, welches ihn mit freier Anmuth fortspinnt, ohne immer als eine Illustration in unserem Sinne gelten zu wollen.

Gonse führt ein Gelegenheitsgedicht des seiner Zeit berühmten Dichters Kyoden auf einem von diesem selbst gezeichneten Surimono an. Mit Bezug auf das Bild besagen die Worte:

„Des Mume-Baumes Duft für den Geruch,
Der Nachtigall Sang für das Ohr,
Die Kakifrucht für den Geschmack —
Dies dreifache Glück wünsche ich Dir zum Jahre 1796.“

Auf einem Surimono des Hokkei in der Hamburger Sammlung sehen wir neben einem Mumezweig besonderer Art ein Stillleben aus einem Vogelkäfig mit einer Nachtigall, einem grofsen Napf mit einem Salatblatt und allerlei Haus- und Küchengeräth; die beigeschriebenen Verse sagen dazu etwa:

„Durch den Flügelwind
Gefangener Nachtigall
Nimmer fallen ab
Mumebaum's Blüthen, gemalt
Auf ihres Käfiges Lack."

Ein anderer Neujahrs-Grufs in einer der Uta-Form ähnlichen, aber in der Wahl der Wörter weniger gebundenen, *Kioka* genannten Versform richtet sich folgendermafsen an den schönen Fuji-Berg:

„Du schweigender Berg,
Dem der Rede Gunst versagt,
Lächelst erheitert
Heute am Neujahrsmorgen
Bei der Kinder Frühlingsspiel."

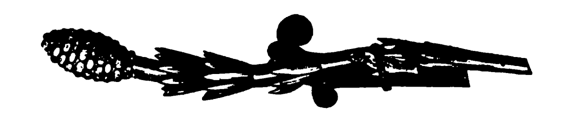
Dazu hat ein ungenannter Surimono-Künstler einen mit bunten Mustern übersponnenen Ball und einen grofsen Kinderdrachen gezeichnet.

Ein bei Hofempfängen zum Ceremonienkleid getragenes *Inro* ist dargestellt neben einem poetischen Grufs, welcher in den Worten:

„Frühlingshauch entströmt
Deines Aermels Faltenwurf,
Regst Du leis den Arm;
Mahnst mich wie Mume-Baum's Duft
An Tokiyo's Blüthenpracht!"

die Erinnerung an den glänzenden, farbenreichen Neujahrsempfang bei Hofe mit dem frühzeitigen Blühen der Mume-Bäume verschmilzt. Gakutei hat einem reizenden Blatte, auf welchem sich schneeweifse Mumeblüthen mit goldenen Staubfäden von der silbernen Mondscheibe abheben, die anmuthigen Verse beigefügt:

„Seh' den Mume-Zweig
Ich vor des Mondes Spiegel,
Erscheint im Traum mir,
Blüthen-umduftet, Mädchen,
Dein Bild auf des Spiegels Rund!"





Schwalben im Regen. Schablonenmuster für Zeugfärberei.

INHALT.

Die Baukunst im Dienste des Cultus. S. 53—80.

Die Gartenkunst. S. 81—92.

Der japanische Hausrath. S. 93—116.

Die Tracht. S. 117—134.

Die Bewaffnung. S. 135—150.

Die technischen Künste im Allgemeinen. S. 151—160.

Die Malerei. 161—214.

Technisches 161—181.





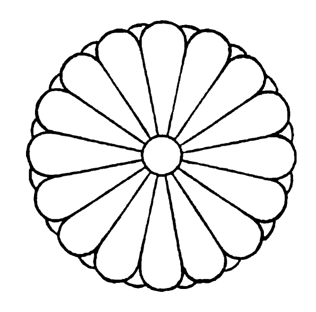
Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin W.

Kaiserlich

Japanische Papier-Fabriken

(Insetsu-Kioku)

Tokio.



Dieses Papier

ist ein

Musterblatt der Lagersorte D des Japan-Papieres

aus den

Kaiserlich Japanischen Papier-Fabriken

(Insetsu-Kioku) Tokio.



verte!

Die Papiere der Kaiserlich Japanischen Papier-Fabriken sind Handfabrikate, aus dem Baste verschiedener in Japan besonders cultivirter Straucharten hergestellt.

Unübertroffen an Widerstandskraft und Schmiegsamkeit, von einer bewundernswerthen Schreib- und Druckfähigkeit, sind diese Japan-Papiere auch durch ihre glänzende, warme Oberfläche dem Auge angenehm, gleich alten Pergamenten.

Die dünnste Lagersorte A überschreitet bereits ganz erheblich die erste Festigkeitsklasse, welche von den Königlich Preussischen Behörden für wichtige und auf lange Aufbewahrungsdauer bezeichnete Urkunden gefordert wird.

Ueberall da, wo solche Vorzüge gewürdigt und mit Recht beansprucht werden können — empfiehlt sich die Verwendung der Japan-Papiere — ganz besonders also für **Urkunden, Diplome, Banknoten, Luxusausgaben, werthvolle Schreib-** und **Druckwerke** u. s. w., ferner für künstlerische Arbeiten: **Kupferstiche, Radirungen, Lithographien, Lichtdrucke, Heliogravüren** etc.

Die Kaiserlich Japanischen Papier-Fabriken fertigen jetzt Lagersorten aus gleichem Rohstoff und in gleicher Färbung, sie haben ihre Formate den europäischen angepasst und den Gesammtverkauf der Firma *Mitsui & Co.* in *Tokio, London, Paris* übertragen, welche den Alleinverkauf für Deutschland und Oesterreich-Ungarn in unsere Hände legte.

Musterbücher der Blätter stehen bereitwilligst zur Verfügung.

Von den Lagersorten A und D haben wir in zwei Octavgrössen Briefbogen anfertigen lassen, welche in Cartons zu 50 Bogen verpackt sind. Der Preis pro Carton ist je nach Grösse und Stärke von 1 Mark bis 2 Mark.

BERLIN, im October 1888.
SW., 2 Dessauerstr.

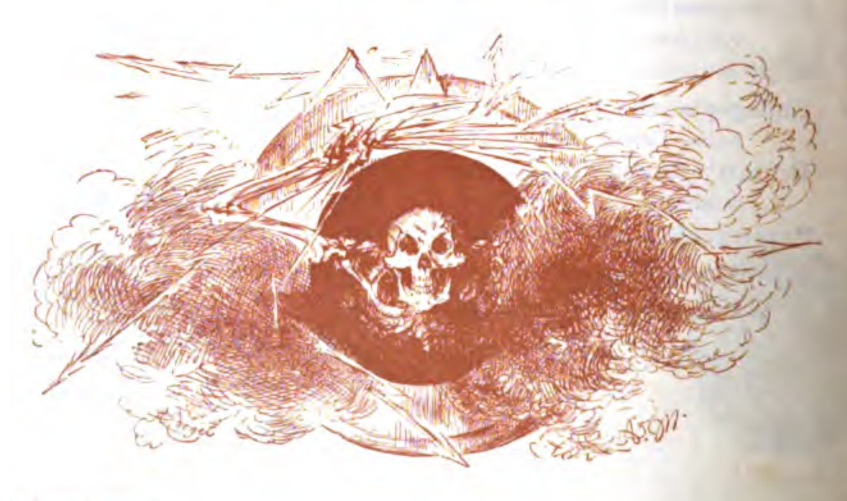


R. Wagner,
Abtheilung: Japan Import.



vertel





JULIUS SITTENFELD, BERLIN W.


KUNST &
HANDWERK
IN JAPAN.



